د. محمد الديهاجي

الخيال وشعريات المتخيل

بين الوعي الآخر والشعرية العربية





د. محمد الديهاجي

حاصل على الدكتوراه في الأدب الحديث(وحدة الخطاب وآليات اشتغاله)من جامعة مولاي إسماعيل بمكناس 2004. شاعر وناقد يهتم بقضايا الشعر والشعرية العربية والنقد الأدبي، نشرت له نصوص شعرية ودراسات ومقالات أدبية وحوارات في عدد من الصحف والمجلات المغربية والدولية، وكذا المجلات الإلكترونية الرصينة؛ كما شارك في العديد من الملتقيات والمهرجانات داخل المغرب وخارجه؛مؤسس ومدير ربيع الشعر بزرهون لعدة دورات. من إصداراته في النقد : "أحمد المجاطي شاعر المغرب"-كتاب جماعي(رابطة أدباء المغرب2004)؛"حداثة النص الشعري-قراء في شعريات المضايق"2013؛" التلقي والتأويل- من النموذج النصي إلى النموذج التفاعلي للقراءة"2014 بالاشتراك؛ له في الشعر: "تغريبة الأعمى" 2014، و"عطش قاب نخب" -إلكتروني2014-.

د. محمد الديهاجي

الخيال وشعريات المتخيل

بين الوعي الآخر والشعرية العربية

بسم الله الرحمن الرحيم

- الكتاب : الخيال وشعريات المتخيل
  بين الوعي الآخر والشعرية العربية
- المؤلف : الدكتور محمد الديهاجي
- الطبعة : الأولى 2014

- الإيداع القانوني : 2014 MO 2748
- ردمك : 0 - 095 - 34 - 9954 - 978
- المشرف الفني : ذ.أمجد مجدوب رشيد
- تنفيذ الغلاف : محمد التفاوتي
- صورة الغلاف : الفنان الفوتوغرافي المبدع عبد الله المهدي
- منشورات محترف الكتابة المكتب المركزي بفاس
-



N° 100 Av. Sidi slimane Rue Al Madina Al mounawara Hay Al Amal Narjiss FES
Tél. : 05 35 61 86 03 - GSM : 06 61 68 70 55 / 06 68 47 96 54
E-mail : imp.bilal@gmail.com / imprimerie_bilal@hotmail.fr



تقديـــــــم

بقلم

د. سلام أحمد إدريسو

&&&&

"هذا المارد الإنساني الممتد في المسير الرمزي والعلمي للإنسان.المسؤول عن تشييد بنيان الصورة الشعرية على امتداد الحضارات،بقدر ما يقف خلف صرح النظرية العلمية في تاريخ الإبستيم والتكنولوجيا.هذا الكائن الثقافي والفطري،الراهني والأسطوري،،،:ما طبيعته وما تاريخه؟."

- هل له وجود موضوعي أم أنه (خارج الظواهر الإبداعية) مجرد عدم في عدم؟.هل من العدل العلمي مقابلته بصِنْو غير قسيم - وهو الواقع - وجعلهما معا قطبي الثنائية البائسة؟.هل حقا بينه وبين مفهوم الحقيقة نسب وآصرة،أم أنه يمتلك استقلالا موضوعيا،بحيث يستطيع الحكي عن نفسه بنفسه؟.هل يمكن البحث حقا في تاريخه بمنهجية موضوعية لا رصيد للذات والكينونة فيها؟.هل الخيالي لاعلمي بالضرورة؟.وإذا كان مجرد أداة:فهل هو كذلك لمجرد استعادة التاريخ الثقافي الإنساني أم لتغييره أيضا؟.وهل تغيير التاريخ عن طريقه هو ما نصطلح عليه ببناء المستقبل،وقد أمسى في طريق الصنع؟.هل هذا التوجّه في البحث هو المسؤول عن إيجاد صيغة موضوعية للحقيقة التاريخية والرمزية؟.هل الحفر في أسئلته الثقافية والعلمية والسياسية حفرٌ في جوهر الحياة المجتمعية – كما كانت وكما هي كائنة أو

ممكنة – وهي مجدولة في سحر علاقاتها؟»».

كل هذه الأسئلة الفلسفية - وغيرها كثير – (وقد دارت رحاها،بشكل غير مباشر،طيَّ هذا العمل النقدي المميَّز،حول رمزية وجودنا الثقافي الإنساني والوطني)؛تجعل من أطروحة الخيال،أحد أشد المباحث الثقافية مركزيةً وإشكاليةً في تاريخ معرفتنا الراهنة،سواء منها العالمة أو الفطرية.

والحق أن مبحث الخيال من هذه الزاوية،يرتبط بما أحسبه أشد رحابة؛

إنه البحث في سؤال المعنى وموقعه من مشروع تفسير مبهمات الوجود الإنساني في ذاته.على أن من المآزق التي عانت منها بعض الثقافات،وخلال محطات مهمة من مساراتها:مقاربة سؤال الخيال على ضوء صِنْو مختَرَع هو سؤال الحقيقة بمعناها الظاهري الضيق؛في حين أن الخيال هو ذلك الفلك الدوَّار الذي تسبح فيه أنساب الحقائق،هناك حيث تبدو للمتأمل سيرورةً من المشاريع الغائرة في أفق الممكنات.

&&&&

وإنني لأرى،أن من يطّلع على مقاصد ما أنجزه الباحث المميّز سي محمد الديهاجي،(من نظرات أفقية وعمودية صبورة حول سؤال إشكالي كهذا)،سيقف بوضوح على هذا الاستنتاج أعلاه.لذلك لا أجد صعوبة في تهنئته،على إصراره على خوض غمرات استنبات مفاهيم كتابه النقدي الجديد،بمحاولات متصلة من التفسير النظري تارة،ومن التفاعل الميداني بالظواهر الإبداعية المُحايثة تارة أخرى.

ولعل المتأمل لبلاغة تفكيره النقدي،أثناء تعليل اختياراته؛ يكتشف بسهولة

طموحه النظري والتطبيقي إلى جعل قبائل المفاهيم التي استنبتها خلال فصول هذا العمل الثقافي،منتظمةً ما أمكنها الانتظام،ضمن أنساق تاريخية وإبستيمية ذات اعتبار كوني.وهي بذلك تطرق الباب بقوة على مبدأ (نسب المعارف) الشهير،الذي يرد المفاهيم إلى أصولها؛وهذا أمر مهم للغاية،في تقديري؛لأنه مما يمنح المفاهيم قدرتها على إنتاج المقصدية العلمية،المفتَقَدة في بعض ما نراه في مشهدنا النقدي الراهن.

وإنني إذ أسعد بالتقديم لهذا العمل النقدي الجاد،لأجدني حريصا على مشاركته الثقافية،ببعض الإشارات التي،أحسب أنها،لن تخفي ألق باحث طموح مثل الأستاذ محمد الديهاجي.لأنه ببساطة يختار من خلال كتابه الجميل هذا،الصَدع من جديد بسؤال فلسفي حسّاس؛تكفي إثارته في راهننا الإبداعي والعلمي (الجريح بأوهام موضوعيتنا المُخطَأة)،بَلْهَ الطموحُ إلى مناقشته التاريخية والمحايثة الصبورة له ،ليكون بذلك مُنجِزاً لحدثٍ ثقافي مميز في مساره الخاص ومسار جيله من نقادنا الجدد.

وهذه بعض تلك الإشارات:

أ:على الرغم مما قيل عن فرضية الحصار التاريخي الذي ضربه العقل والبرهان على (أوركانون) الخيال – الذي لمّا تُجمَّع أعمدته في ثقافتنا العربية بعد - فقد أضحت الأسئلة المشكِّلة لشجرته،في بعض محطات الثقافة الإنسانية – ومنها العربية الإسلامية – أساسا مكينا للفعل المعرفي؛هنالك حيث حاز مبحث الخيال موقعا متقدما في تلك الأنساق الثقافية.وفي هذا السياق،أرى أن مجهوداتٍ مستقبليةً لابد أن يبذلها الباحثون الصبورون،من أمثال الأستاذ محمد الديهاجي،لإضاءة أروقة معرفية لما يبارحها الظل والعتمة،ومنها رواق أرسطو (ذاته) وأقاويله حول مبحث/مباحث الخيال.إذ معروف الآن أن تلامذته

وشـرّاحه والمتفـاعلين مـع (أورغانونـه)،طـيّ ثقافـات قديمـة ومعاصـرة مشتهرة،قد قالوا الشيء الكثير حول الأطروحة الأرسطية فـي هـذا البـاب؛لكنني أحسب أن الأجيال الجديدة ستمتلك الجرأة العلمية اللازمة لإعادة تشييدها مـن زوايا نظر راهنة،بل وبناء صورة "متخيلة" لها.

ب: من المفارقات الثقافية المحمودة التي حـدثت فـي تـاريخ العلـم،أن مهمـة إعادة الاعتبار للخيال كقوة خلاّقة،التي تمّت خلال تاريخ الفكر البشري،تسلّحت – ويـا للمفارقـة - بأنظمـة البرهـان والمنطق،اللـذين وُضِـعا تقليـديا،في مقابـل نظام التخييل،وحتى لدى كبار من تعتبرهم الثقافة العامة على طـرف النقـيض مـن أنظمـة البرهـان والجـدل.ولعـل علمـاء التصـوف ومبـدعوهم،أنجزوا جـدلا تاريخيـا بعيـد الغور،وخصـومات عالمـة امتـدت فـي الزمـان والمكان،بهـذا المستوى.وهكذا نجد المنطق والبرهان ذاتهما،يتخذان علـى أيـدي مثـل هـؤلاء الفلاسفة "الخياليين"،صـورا غيـر مسـبوقة مـن التشـييد.فلـذلك ينبغـي إعـادة خوض البحث مرارا لفهم الأصول والمنعطفات الظليلة،التي حكمت مثـل هـؤلاء الاستثنائيين.

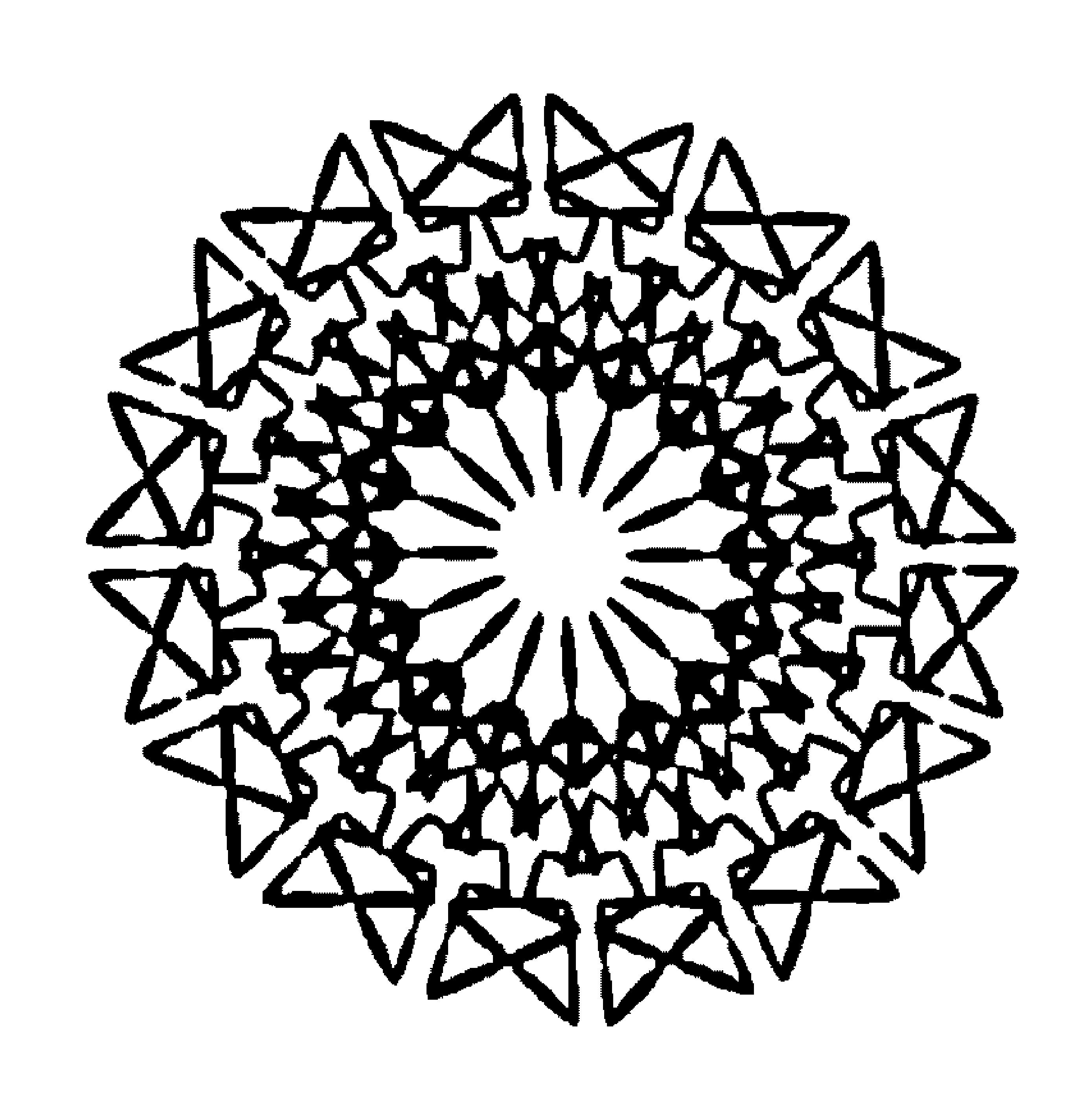
ج:إن الانصهار التاريخي،الأفقي والعمودي؛(كنموذج عالي الصوت) كالذي حدث على فترات من التراكم الثقافي،بين خطابات النسق الصوفي،تخصيصا،بتجلياته الإنسانية المختلفة،وبين الأطروحات الأسلوبية وأنساق النقد النظري مـن جهـة ثانية،وعبر فتـرات مـن تـاريخ النظريـة،هو مـا أحسـب أنـه مـنح للإنسـانية هـذا العنفوان الجمالي الراهن الذي عبر عن نفسه في صورة فلسفة/فلسفات ثوريـة خالصـة للغايـة – علـى عكـس مـا يُعتقـد – تحللـت فـي خطابـات فكريـة وسوسـيولوجية وجماليـة تشـكيلية وشـعرية وسـردية وغيرها،،؛إنهـا الفلسـفة الرومانسية بمعناها الشمولي الواسع.

وإذن:من العدل الذهاب إلى مشاريع علمية جديدة من تأصيل "النَّسب الرومانسي الثوري"،بين ما أنجزه فلاسفة الخيال المعاصرين على اختلاف تياراتهم ومواقفهم منه،وبين ما أنجزته الثقافات الإنسانية العريقة في باب الجماليات على وجه الخصوص.وأرى أن المنجَز العربي الإسلامي خاصة،والمنجَز المغربي الأندلسي بوجه أخص (وإن بدا هذا غريبا بالنظرة العجلى)،بحاجة إلى أعين جديدة،تبتدع زوايا نظر قشيبة غير بالية في هذا الباب.

وأختم إشاراتي هذه، بالتأكيد على جدية الأستاذ محمد الديهاجي،وشخصيته البحثية المقدامة؛إذ يهجس عمله النقدي الجديد بأحلام واسعة للجيل الجديد من نقادنا.ولأجله يبدو عمله النقدي هذا،حلقة جميلة ضمن عقد نقدي قادم،أتمنى له أن يكون غدا عقدا فريدا،،

فاس

الجمعة 05 شتنبر 2014



مقدمة:

إن الخوض في موضوع الخيال ،باعتباره فعلا ماردا استحكم بشكل كبير في الشعرية العربية منذ أن تأسست على حصيلة الخطاب العقلاني بمبرر المقولة الأخلاقية الشهيرة: " الصدق والكذب "، وذلك بالربط بين هذه الطاقة الخلاقة والواقع باشتراطاته، إذ المعاني مجرد " صور حاصلة في الأذهان لأشياء موجودة في الأعيان " كما يقول حازم القرطاجني ، قلت إن الخوض في هذا الموضوع لأمر صعبٌ وشاق، وإني لأقرُّ بأن اختيار العبارات والكلمات ، ها هنا ،أصعب من تحبيرها وتسويدها. إلا أن طمعي في اجتراح بعض إشكالات هذا المفهوم الشائك، في علاقته بالشعرية العربية ، ظل هاجسا في جوهره يجيش في خلدي.

ولعل الخيال في التعريف الشائع هو كفاية وقدرة على تمثل الواقع وتصويره في علاقات مختلفة تماما عن اشتراطات هذا الواقع. وعلى هذا الأساس فإنه لا يمكن بأي حال من الأحوال فصل الخيال عن مجالات الحياة ما دام أنه، وبحسب جل الفلسفات الجمالية كما سنرى في مفاصل هذا الكتاب، يشكل نتاج وحصيلة التجارب والخبرات المكتسبة.
إن الخيال بما هو نشاط نفسي تستعيد فيه الذاكرة حيويتها في توالج مع التصور العقلي المطبوع بالألفة والخلق، ينهض على عمليات عميقة من التركيب والدمج لمعطيات واشتراطات الكينونة.

ووجبت الإشارة في هذا السياق إلى أن التصورات الفلسفية التقليدية ما قبل الرومانسية والفلسفة المعاصرة والتي عاشت في أحضان الخطاب العقلاني،

كانت تنظر إلى الخيال في إطار الثنائية التقليدية "العقل والخيال"، ومن ثم ذهبت تقلل من شأن الخيال بالنظر إلى طابعه التوهيمي والتغليطي.

ولئن كان الخيال هو مجرد ملكة وكفاية، فإن المتخيل هو تحقق وتجلّ مادي للخيال بحيث يجعله ينتقل من مجاله الذهني الموسوم بالتجريد إلى التمثيل الحسي الملموس عبر الصورة الشعرية (في حالة الشعر). هذا المفهوم – المتخيل – سيعرف بدوره تحولات كبرى في إطار نماذج نظرية (أنساق إبستيمية)، لكل نموذج شروطه وبنياته واستقلاليته.

ويهم موضوع هذه الدراسة بناء تصور عام انطلاقا من قراءة كرونولوجية لمفهومي الخيال والمتخيل بشكل عام، ومنه المتخيل الشعري بشكل خاص في إطار نوع من الربط والوصل بين السياقات الإبستيمية المُنتجة له من جهة، وبين التحولات الواقعة في الأنساق الإبستيمية للمفهوم كصيرورة من جهة أخرى.

إن النبش في تاريخ المفهوم باعتباره الآلة المحركة لفعل الكتابة الشعرية، يقتضي بالضرورة العودة إلى أروقة البحث والاستقصاء فيه،من داخل حقل معرفي،استحكم بشكل كبير في نشاط وفعالية الفعل التخييلي، يتعلق الأمر بالدرس الفلسفي الذي شكل دائما ، خلفية معرفية للنظريات الأدبية.

فلا مراء في أن جُلّ الدارسين،إن لم نقل كلّهم،قد أقرُّوا بحقيقة انتقال مفهوم "الخيال" من مجال الفلسفة إلى مجال الأدب. هذا الارتباط القسري، بين مفهومين بطبيعتين متناقضتين، واحدة تؤمن بطاقة وقدرة العقل الصادق، وحصافة نموذجه القضوي البرهاني (الفلسفة)، وأخرى لا تنضح سوى بفيوضات المُلتبس وقائض المعنى بتعبير "بول ريكور"، جعل من الخيال كائنا يعيش

هدنة طويلة في أعطاف الفلسفة الأرسطية تحديدا، ويتقوت من ميتافيزيقاها إذ لن يسترد تخومه القصية، وشعريته الثاوية في الحدود والمضايق إلا حين تحرر من مركزية وسلطة العقل، وطهرانية الدوكسا الجمالي فيما بعد.

والحق أن الوضع الإشكالي والمتشعب لمفهوم التخييل(الخيال – المتخيل) قد حتم علينا وضع منطلقات إشكالية تفاديا لأي ضياع قد يكون محققا في مضايق التنظيرات الأدبية والفلسفية الجمالية ما دام الحديث عن هذا الموضوع ليس وليد العصر. والمنطلقات هي كالآتي:

- ما هي التحديدات التي انتهت إليها النظريات الأدبية والفلسفية الجمالية القديمة والمعاصرة بخصوص الخيال كموضوع إبستيمي؟

- كيف تعاملت هذه النظريات مع الخيال كمجال للاشتغال الشعري؟

- وهل استطاعت الفلسفة الإسلامية والشعرية العربية أن تكونا تصورا خاصا بهما بخصوص هذا المفهوم؟ أم أنهما ظلا حبيسي النزوعات العقلانية للفلسفة الأرسطية؟

ومن ثم كان هذا البحث الذي سعى إلى تقديم قراءة كرونولوجية لمفهومي الخيال والمتخيل . وكيف تطور منذ الفلسفة اليونانية إلى حدود التنظيرات الرومانسية والحديثة للأدب . من جهة . ومن جهة أخرى حاول قدر الإمكان توضيح مسألة أساسية فحواها أن الشعرية العربية ظلت شعرية معيارية في العديد من جوانبها، وأنها أيضا وعطفا ما فتئت أن ظلت تابعة للمنظور الأرسطي بخصوص التخييل، على الرغم من المحاولات الجسورة للفكر الصوفي للخروج عن هذا التحديد، وعلى الرغم من الارتدادات الإبستيمية التي حصلت

في الدرس البلاغي العربي في وقت من الأوقات مع بعض البلاغيين المتنورين، نشدد هنا بالأساس على عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني.

لقد حاولنا في هذا البحث، الحفر في مفهوم التخييل، وذلك بالعودة إلى أصوله الميتافيزيقية للاقتراب من تبدياته الاستدلالية بناءا على مرتكزات أساسية هي:

أ-على أية منطلقات تأسس مفهوم التخييل في الفلسفة الأرسطية باعتبارها السلطة الموجهة له تنظيريا؟

ب- كيف أسس الفلاسفة واللغويون والبلاغيون والنقاد العرب القدامى تصوراتهم الإبستيمية بخصوص مفهوم التخييل في ظل كليانية وهيمنة الخطاب العقلاني بأبعاده وامتداداته؟

ج- ما هي الحدود التحررية التي حاولت الصوفية العربية الإسلامية أن تدفع بالخيال كطاقة خلاقة إليه، متحررة بذلك من إسار الخطاب العقلاني في الزمان والمكان؟

د- ما هي جهود الرومانسية الغربية في تحرير الخيال من المتاريس والأسيجة التي رسمها وصممها المنطق الأرسطي ؟ وما هي تداعيات الترجمة المباشرة لهذه التجربة في أفق نقلها إلى ثقافتنا العربية دون إغفال المحاولات الحثيثة للرومانسيين العرب في تبيئة تصورات زعيم الرومانسية الغربية كولريدج في ثقافة لما تزال تنظر إلى المطابقة والمماثلة الحسيتين بعين اليقين؟

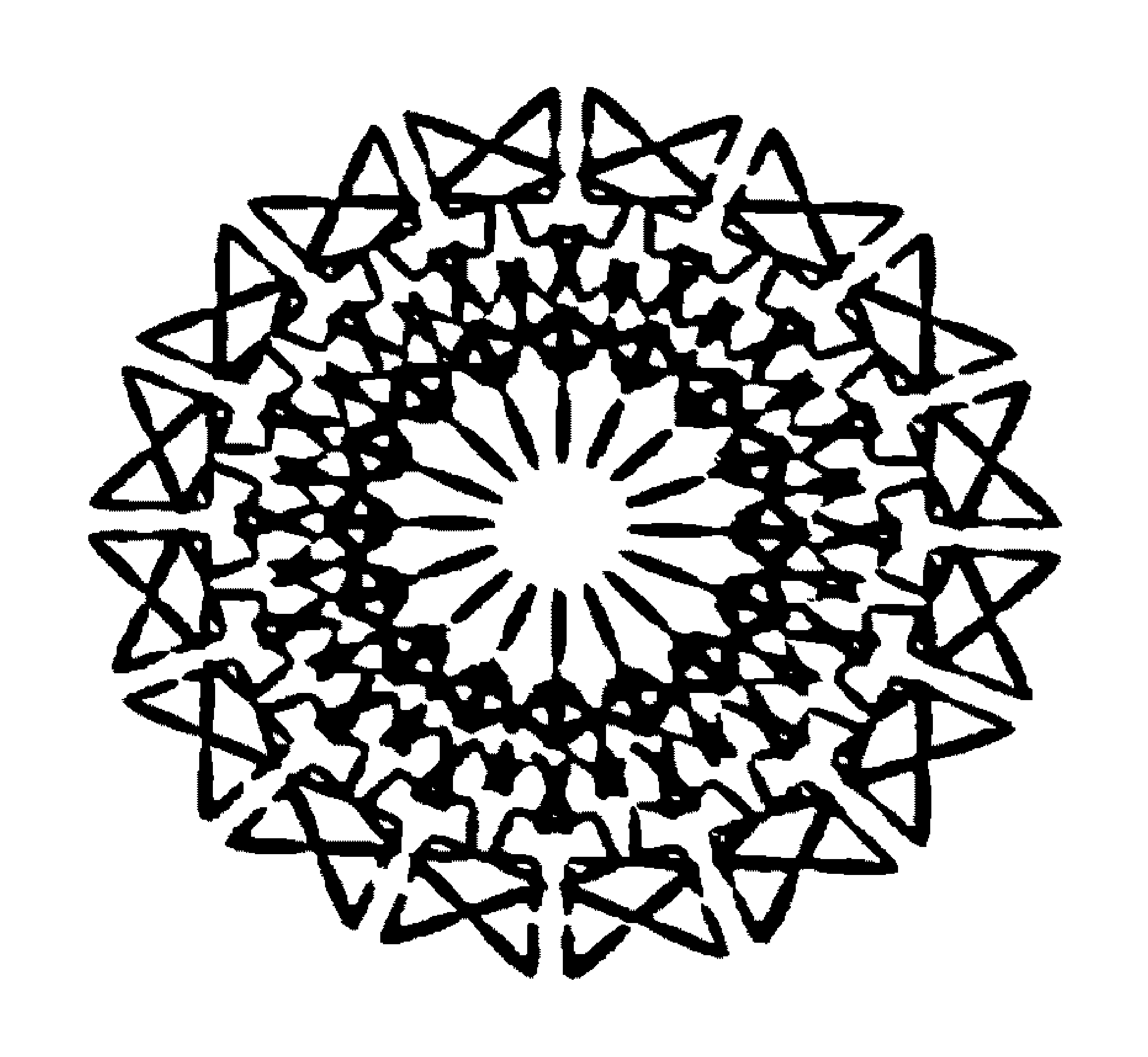
د- ثم ما هي الآفاق التي اجترحتها الفلسفة الغربية المعاصرة بخصوص الخيال والمتخيل على اعتبار أن اللغة في نظر رواد هذه الفلسفة تتبطن في طبقاتها السفلى نسغ الحقيقة المتفلّتة باستمرار؟وما طبيعة العلاقة بين الخيال والصورة؟

هكذا ضمّ هذا البحثبالإضافة إلى المقدمة والخاتمة، قسمين.جاء الأول بعنوان" في الخيال الشعري"،وهو يدور حول المحاور التالية :

-الخيال من المنظور الفلسفي (بين أرسطو والفلاسفة العرب والمسلمين).
- الخطاب الصوفي والخيال الخلاق.
- التخييل في الدرس البلاغي والنقدي العربي القديم.
-الخيال عند الرومانسيين.
- شعريات المتخيل والامتدادات الظاهراتية في الفلسفة المعاصرة.

أما القسم الثاني فقد جاء تحت عنوان "الشعرية العربية : بين الصورة والخيال "،وهو يتمحور حول القضايا التالية :

-مفهوم الصورة الشعرية.
-العلاقة بين الصورة الشعرية والخيال.
-الصورة الشعرية بين القديم والحديث.
- في المتخيل الشعري المغربي المعاصر.



القسم الأول

في الخيال الشعري

الفصل الأول

الخيال من المنظور الفلسفي

من أرسطو إلى الفلاسفة العرب والمسلمين

أ-حد الخيال عند أرسطو :

بالعودة إلى المبحث الفلسفي اليوناني، يُمكن القول إن أرسطو هو أول من أعاد الاعتبار للشاعر والمخيلة، من خلال تصوره الجديد للمحاكاة، بعد أن عاشت (المخيلة)، نوعا من الإقصاء الفج والسافل ،من قبل المحاكاة الأفلاطونية، التي جعلت الشاعر يبتعد عن الحقيقة بثلاث درجات.لقد صرح أفلاطون في لهجة سجالية واضحة قائلا إن " الشاعر التراجيدي محاك ، ومن ثم فإنه منحى ثلاث مرات عن عرش الحقيقة " 1، ذلك لأنه لا يسلك سبيل المعرفة الحقيقية التي تستدعي الجدل وسيلة لإدراك حقيقة الوجود.

لقد كان الاعتقاد عند أفلاطون راسخا بأن خيال الشاعر نوع من "الجنون العلوي"، وأن « الشعراء "متبعون" وأن الأرواح التي تتبعهم قد تكون خيرة وقد تكون شريرة، ولكننا نعرف كيف أن أفلاطون لم يميز بين بعض أنواع الشعر وبين أصحاب الحرف، في قوة الخيال، وأن أرسطو طاليس هو الذي اعترف لصاحب الملكة المتخيلة، بالمكانة اللائقة به، ومجد تلك الملكة التي تستطيع

الجمع بين الصور، وأثنى على القدرة في المجاز».2

ولقد عبر أرسطو عن الخيال بمفهومين هما "المحاكاة" في كتابه "فن الشعر"، و"الفانطاسيا" في كتابه "في النفس"، إذ اعتبر الخيال قوة وطاقة ضرورية في القول الشعري. من هذه الحلقة، حاول أرسطو استنباط كل قوانين الأنواع الشعرية وضروبها، ولم يغب عن ذهنه البتة، في الوقت نفسه، أنه الفيلسوف الذي يبحث في دوائر الحقيقة، قصد إدراك الوجود في تبنّياته وتجلياته، سالكا في كلّ ذلك المنهج العقلاني الصارم ،كسبيل لبلوغ هذا المبتغى.

لقد ربط أرسطو بين الخيال والوهم ،على اعتبار أن جموحهما يقفز بالإنسان من كل ما هو واقعي مدرك ،إلى كل ما هو متخيل يتجاوز الواقع لإدراك الجوانب الوجدانية من الحياة النفسية ودوائرها الغائرة، والتي تحتاج إلى قدرات إدراكية تفوق قدرات العقل.

من هنا راح أرسطو يرفض فكرة تحرير الخيال ،بشكل كلّي ومطلق، من صرامة العقل، بل إنه أكد ما مرة،على لا جدوائية الخيال، ما لم يشتغل تحت إمرة العقل ووصايته وذلك تحت يافطة "فكرة الإقناع". فكل أسلوب شعري، في مستوياته التخييلية، ينبغي عليه أن يأخذ في اعتباره مبدأ الإقناع المنطقي والوضوح في اكتشافه للحقائق ودوائرها، إذ لا ينبغي على الخيال أن يصل درجة عالية من التمويه، حتى لا يتفلّت من رقابة العقل 3.

إن الشاعر في اعتقاد أرسطو، حين يركب بساط الخيال ،محلقا في عوالم الغرابة والمضايق المبهمة ، بالشكل الذي لا يسمح للعقل متابعة عملية تبسيط وتوضيح الحقائق أمام السامع-المتلقي بأسلوب إقناعي ،إنما يخرج عن دائرة المحاكي إلى دائرة المغلط والموهِم.

فالمحاكاة-الخيال، هاهنا ، تقاس بدرجة الصدق والكذب، فكلما كانت أقل كذبا، كانت أكثر وضوحا وإقناعا بالحقيقة، وكلما كانت أكثر كذبا، كانت أكثر غموضا وبعدا عن الحقيقة والإقناع ، ومن ثم يصبح هذا القول ضربا من ضروب الخرافات المخترعة، ذات البعد التمويهي لا الإقناعي. يقول ابن رشد في تلخيصه لكتاب أرسطو: «فليس يحتاج في التخيل الشعري إلى مثل هذه الخرافات المخترعة، ولا أيضا يحتاج الشاعر المفلق أن تتم محاكاته بالأمور التي من خارج، وهو الذي يدعى نفاقا وأخذا بالوجوه. فإن ذلك إنما يستعمله المموهون من الشعراء، أعني الذين يراؤون أنهم شعراء وليسوا شعراء. وأما الشعراء بالحقيقة فليس يستعملونه إلا عندما يريدون أن يقابلوا شعراء الزور له. وأما إذا قابلوا الشعراء المجيدين فليس يستعملونه أصلا. وقد يضطر المفلقون في مواضع أن يستعينوا باستعمال الأشياء على التمام-بل لأشياء ناقصة تعسر محاكاته بالقول، فيستعان على محاكاتها بالأشياء التي من خارج، وبخاصة إذا قصدوا محاكاة الاعتقادات لأن تخيلها يعسر، إذ كانت ليست أفعالا ولا جواهر. وقد تمزج هذه الأشياء التي من خارج بالمحكيات الشعرية أحيانا كلها وقعت بالاتفاق من غير قصد، فيكون لها فعل معجب، إذ كانت الأشياء التي من شأنها أن تقع بالاتفاق معجبة»4.

وليس من شك أن كل محاولة من الخيال للتفجير كله الأشياء عبر إواليات تخرق أنطولوجية المعطى، هي محاولة لا قيمة لها ولا جدوى منها في بلوغ الحقيقة. والشاعر في هذا المقام هو شاعر مموه ومغلط والسبب في ذلك «أنه لما كان الشاعر المجيد هو الذي يصف كل شيء بخواصه وعلى كنههوكانت هذه الأشياء تختلف بالكثرة والقلة في شيء من الأشياء حقيقتها»5.

هذا ولقد اهتمت الفلسفة الأرسطية بالخيال، في جانبه التخييلي، أكثر من اهتمامها به، في بعده التخيلي. والفرق بين الجانبين كبير جدا. فالتخييل هو محاولة ضبط القوة المتخيلة عند المتلقي، وكذا توجيهها من طرف العقل، الذي رسم مسبقا حدود التخيل عند المبدع، وهذه الالتفاتة إلى المتلقي، يمكن اعتبارها الإرهاصات الأولى لبزوغ تصورات، من جملة ما تهتم به، المتلقي ، فالاهتمام بالتخييل عند المتلقي، من خلل ما اصطلح عليه ،عند أرسطو، بالتطهير (الكاطرسيس) ،كانت خلفيته الأساس،هي إعادة إدماج الجمهور في الحياة الاجتماعية، بشكل متوازن، بعيدا عن أي توجس أو قلق. ففكرة الاندماج، عند أرسطو، تدفع المتلقي لكي يتخذ « وقفة سلوكية خاصة، تتجلى في فعل أو انفعال، قادته إليه مخيلته التي تأثرت بالتخييل واستجابت له»6، وأما التخيل الذي هو طاقة خلاقة ، مرتبطة بذات المبدع الخاصة، إذ لم يعره أرسطو الاهتمام اللائق به بسبب طبيعته الزئبقية المنفلتة باستمرار من صرامة العقل، والتي تقود صاحبها حتما إلى عوالم الهلوسة والجنون، فقد لجمت النزعة العقلانية جموحه، بضابط المعقول والحسي والماصدق، فأصبح، بذلك، تخيلا عقليا، ينضبط أولا وأخيرا،لحدود المنطق. يقول جابر عصفور في هذا الصدد: « وهنا لا بد أن نلاحظ أن الفلاسفة لم يتوقفوا طويلا عند الشاعر باعتباره كائنا يتميز بقدرات تخييلية فائقة، ولم يتعرضوا للحديث عن ملكة التخيل عنده، أو قدرة هذه الملكة على جمع الأشياء والتأليف بينها، بالقدر الذي كنا نتمناه. لقد ركزوا على فعل "التخييل" أكثر مما ركزوا على فعل "التخيل" أعني أنهم اهتموا بما يمكن أن نسميه "سيكولوجية التلقي" أكثر من اهتمامهم بسيكولوجية الإبداع. قد نستنتج من بعض إشارتهم العارضة تصورهم للموضوع، ولكن ذلك التصور يظل شاحبا جدا. بالقياس إلى حديثهم الواضح والصريح عن الإثارة التخييلية التي يحدثها الشعر في المتلقي. وما

يترتب على هذه الإثارة من نزوع وسلوك...»7.

والحاصل إن المنظور الأرسطي للتخييل لا يمكن الوقوف عنده إلا بالنظر إليه على أنه نابع من تصور أرسطو للفن في إطار ما يطلق عليه نظرية المحاكاة، ومن ثم فإن الطابع التجريدي الذي صبغ المفهوم راجع بالأساس إلى التكثيف النظري للفعالية الإبداعية وإرجاعها إلى مبدأ مركزي في الخطاب الأرسطي هو المحاكاة التي فسرت الإبداع على مستويي الإنتاج والتقبل.

ب - موقف الفلاسفة العرب والمسلمين من الخيال :

وفي نفس النسق العقلاني ذهبت الفلسفة العربية الإسلامية مع كل من الفارابي وابن سينا وابن رشد8، تعيد استهلاك واجترار مبادئ الفلسفة الأرسطية التي كانت ترى في الشعر محاولة لاستكشاف القوانين العامة للوجود في تناولها لكل ما هو كائن وموجود، لدرجة أصبح الشاعر في إطار هذا التباين أسمى مقاما من المؤرخ من خلال تناول الأول للكليات والمحتمل، وتناول الثاني للجزئيات والكائن، وأشبه ما يكون بالفيلسوف الذي يبحث هو أيضا في الكليات وإن بشكل يختلف عن الشاعر، إذ الحكم الكلي عند الفيلسوف يرقى إلى مستوى التجريد الخالص في حين أن الحكم الكلي عند الشاعر يبقى رهين ما هو حسي وجزئي 9.

إن قوة الخيال عند الفلاسفة المسلمين لا يمكنها إطلاقا أن تصل إلى مستوى القدرات العقلية التي تنهض بالحقيقة في إطار الحكم الكلي المجرد. وعليه فإن قوة الخيال هذه هي نتاج لمقدرة دنيا في نفس القائل والمتلقي على السواء، ولا يمكنها بأي حال من الأحوال، في نظر هؤلاء الفلاسفة أن تبلغ درجة الكلي المجرد.

وطرح كهذا لا يمكنه البتة إلا أن يسحب من الشعر إمكانية معانقة العوالم العميقة والحقائق الغابرة التي لها علاقة موضوعية بالنشاط الوجداني في النفوس، الشيء الذي يشي بإغفال الفلاسفة العرب لدراسة الجوانب الغابرة والخفية من الحياة النفسية، في محاولة لاستكشافها10.

إن تصورا كهذا لا يمنع إطلاقا القول الشعري مرتبة تؤهله لمنافسة الحكم الفلسفي البرهاني، فالتعارض «القائم بين العقل والتخيل ينمو ويصبح تعارضا بين الشعر والفلسفة. ومن العسير أن نجد فيلسوفا عربيا ينظر إلى الشعر على أنه يخلق نوعا من المعرفة خاصا به، يستطيع أن ينافس المعرفة التي تستخلص من براهين الفلاسفة، وما يمكن أن يقوله الناقد المعاصر من أن الشعر يعرض التجربة الإنسانية عرضا خياليا في شكل موحد له مغزاه وقيمته بالنسبة للمبدع والمتلقي على السواء، وأهميته الكبرى في الحياة الإنسانية أقول إن مثل هذا القول لا يصبح- في نظر الفلاسفة الذين نتعامل معهم بل في نظر النقاد والبلاغيين- إلا ضربا من العبث والهذيان.إن المعرفة الحقة هي الفلسفة وليست غاية الشعر، ووسيلتها الأقاويل البرهانية التي هي أشد أقسام المنطق شرفا وأحقها بالرياسة وليست الأقاويل الشعرية"11.

وما يمكن استخلاصه من آراء وأفكار هؤلاء الفلاسفة العرب والمسلمين، المبنية على مبادئ صناعة المنطق عند أرسطو، هو أن القوة التخييلية هي دون مستوى العقل الصارم ونسقيته المنضبطة ، في محاولة استكشاف حقيقة هذا الوجود ودوائرها. إن هذه النظرة المتحفظة تجاه التخييل ومن ثم تجاه الشعر سوف تسحب منه وظيفته المعرفية وستنحصر، من ثم ، وظيفته فقط في إثارة الانفعال في النفوس لا غير، إذ أنها لم تضع في الحسبان مجموعة من

دوائر هذا الوجود التي يلفها الغموض، والملازمة بالعمق والكثافة والعتامة الوجودية ، بحيث لا يمكن البتة للعقل إدراكها وفهمها. نذكر، على سبيل التمثيل لا الحصر، الطبقات الوجدانية للحياة النفسية، وأيضا وعطفا الأحكام العامة لهذا الوجود التي لا تنضبط لقانون أو قاعدة معينة.

تركيب

إن تركيب أفكار وتحديدات أرسطو بخصوص الخيال تجعلنا نُكوّن تصورا شاملا عن الحدود التي رسمها أرسطو لاندفاعة الخيال المتفلتة باستمرار من إسار العقل المستحكم بقوة في فلسفة هذا المعلم. واستلنافا لهذا البناء والتركيب لوجز الموقف الأرسطي في هذه الملكة فيما يلي:

1- رفض أرسطو تحرير الخيال بشكل كلي من وصاية العقل بدعوى أن ما يميز هذا الأخير هو "فكرة الإقناع".

2- إن الإقناع بالنسبة لأرسطو هو سبيل آمن نحو تعرية الحقيقة، وإن ما يميز الإقناع هو الوضوح، ومن ثم لا ينبغي على الخيال أن يسرح بعيدا حتى يصل عتبة التمويه والتغليط.

3- اهتمام الفلسفة الأرسطية بالبعد التخييلي للخيال أكثر من البعد التخيلي، وغير خاف أن التخييل هو قوة لها علاقة بالمتلقي في حين أن التخيل له علاقة بالمبدع.

4- لم يكن لأرسطو أن ينظر إلى التخييل(الكاطرسيس) إلا من خلال تصوره للفن في إطار ما سمي بنظرية المحاكاة.

5- تأثر الفلسفة العربية الإسلامية بالنسق العقلاني الأرسطي بشكل حرفي.

6- التقليل من قدرات الخيال عند الفلاسفة العرب و المسلمين وهذا راجع إلى عدم قدرة هذه الكفاية على بلوغ مستوى القدرات العقلية.

7- بناءا على كل ما سبق فإن القول الشعري بالنسبة لهؤلاء الفلاسفة، هو أقل درجة من الحكم الفلسفي البرهاني، ومن ثم فإن وظيفة الخيال لا يمكنها أن تتجاوز مجرد إثارة الانفعال في النفوس.

هوامش الفصل الأول

1- نقلا عن " التراجيديا والفلسفة"-والتر كاوفمان ،ترجمة ، كامل يوسف حسين ، المؤسسة العربية للدراسة والنشر ، ط1- بيروت 1993 ، ص41

2- إحسان عباس: "فن الشعر" دار الشروق-عمان – ط4- 1987- ص: 142.

3- انظر الفارابي: رسالة في قوانين صناعة الشعر للمعلم الثاني –عن فن الشعر لأرسطو طاليس ترجمة عبد الرحمان بدوي -دار الثقافة- بيروت لبنان ص 150-.151

4- أرسطو طاليس: فن الشعر- ترجمة وشرح وتحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة ،بيروت، لبنان، ص 215.

5- ابن رشد: عن "فن الشعر " لأرسطو. مرجع مذكور–ص 232.

6- جابر عصفور: "الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب"- دار التنوير للطباعة والنشر- بيروت-لبنان ط.2- 1983 ص: 65.

7- المرجع السابق –ص 5

8- للمزيد يمكن الرجوع إلى مقال د. ألفت كمال الروبي (نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين) بمجلة فصول م: 6.ع:2 (يناير فبراير، مارس) 1986.

9- انظر أرسطو: "فن الشعر"- مرجع مذكور- ص 26-.27

10- ومما زاد في انحياز الفلاسفة المسلمين إلى قوة العقل أكثر، هو استناد رؤيتهم للشعر على «تعاليم الإسلام، التي تخالف في جوهرها ما تعرف عليه الناس من قبل، الشيء الذي أغنى الفلسفة العربية الإسلامية [..] كما أغنى النقد والإبداع العربيين [..] بل كان للإسلام بالغ الأثر في فن الشعر من حيث الأسلوب، كالقسم والدعاء والقصص القرآني، وضروب اللفظ، واللغة والصور والأخيلة والاقتباس». مسلك ميمون: "التأصيل الإجرائي لمفهوم الشعر عند ابن سلام الجمحي" عالم الفكر-العدد1، المجلد 30- يوليوز- سبتمبر 2001- ص: 130-.131

11- جابر عصفور: مرجع مذكور- ص6

الفصل الثاني

الخطاب الصوفي والخيال الخلاق

في مقابل النزوع العقلاني الصرف للفلسفة الإسلامية،كما تبين لنا في الفصل السابق، نلفي في الجهة الأخرى، سعي الصوفية الحثيث نحو سبر أغوار الذات المبهمة وقواها الداخلية بغاية القبض على بعض دوائر حقيقة هذا الوجود الغائرة، والتي لا يمكن البتة للعقل وحده أن يقبض عليها كاملة1.

لقد نهض الخطاب الصوفي على تذويب الحدود بين الظاهر والباطن ، بين الواقع والخيال، بالمراهنة على الحقيقة القلبية كخلفية لإنتاج المعرفة،سبيلها في ذلك طاقة الخيال الخلاقة،بدل العقل. فليس علم الحقيقة الصوفية من نصيب العقل الجاحد، وإنما من نصيب " أصحاب المشاهدات القلبية، والبصائر النيرة المفتوحة."2

أ- الخطاب الصوفي :استبطان رمزي

يقول الشيخ الأكبر محي الدين ابن عربي :

إنما الكون خيال وهو حق في الحقيقة3

من خلال هذا البيت الشعري الذي يختزل فلسفة الصوفية،يتبين كيف أن هذا الخطاب يمنح الأسبقية الإبستمولوجية للخيالي في استنباط واكتناه

الموجودات بهدف صوغ تصور معرفي قادر على خرك الآني العيني- المعيش، والتشوف إلى المستقبل بغاية إبداعه واختراعه. فلنتأمل هذا النص الرائع لجلال الدين الرومي وكيف أن للخيال عنده، على غير ما كان شائعا، طاقة وفعالية مهمتين وضروريتين لتأسيس الوجود العيني بكل تمظهراته، يقول «إن الخيال في الروح مثل العدم، (ومع هذا) فلننظر إلى هذا العالم كيف أنه يدور على الخيال، فعلى الخيال يقوم ما بين الناس من صلح أو صراع، ومن الخيال ما يعده الناس فخرا وما يجدونه عارا، ولكن هذه الخيالات التي هي حبائل للأولياء، ليست إلا صورة للحسان في بستان الله"4.

إن كل من يطلع على الفكر الصوفي الإسلامي يكتشف بالفعل أهمية الخيال كقوة عظمى خلقها الله للكشف عن بعض الجوانب الغامضة في هذا الوجود على حد تعبير الشيخ الأكبر (ابن عربي) القائل بصريح العبارة: «فليس للقدرة الإلهية فيما أوجدته أعظم وجودا من الخيال، وبه ظهرت القدرة الإلهية والاقتدار الإلهي، فهو أعظم شعائر الله على الله»5. إن الشاعر الحقيقي في نظر المتصوفة، هو الذي يستطيع بالقوة التخييلية وحدها، السفر في تخوم المعرفة، وهذا الاحترام والتقدير لطاقة الخيال، لن نجده سوى في «رحاب الشعر الصوفي الذي ينبع من الذات، فهو إما في حالة كشف وفيض، أو في حالة توتر ووجد مشوق إلى هذا الكشف والفيض، وهذه حالة الشعر الحقيقية»6.

لذلك فمن لا معرفة له بالخيال وحالاته، يبقى في نظر الصوفية بعيدا كل البعد عن المعرفة الحقة والكلية جملة وتفصيلا، لأن الخيال يتجاوز العقل ويسمو عليه بما يتميز به -الخيال- من قوة ثاقبة ونافذة تستطيع فك ألغاز هذا الوجود.

إن المتصوفة العرب يؤكدون على أن «المطلق مفتوح، إذ الممكنات "لا تتناهى" في نظر ابن عربي، وكل جهد معرفي هو "فتوحات مكية" لا تتوقف عند حد [بل إن الصوفية] تذهب إلى أن الأخيلة والفنون تكميل ينقص الوجود بحكم طبعه المبتسر»7.

والحال أن الخيال، بهذا المعنى فاك للرموز décodeur التي تعتم معرفة وفهم هذا الوجود. فالخيال «يساعد في الكشف عن نوع مهم من المعرفة وينير الطريق لإدراك طائفة من الحقائق التي لا يصل إليها العقل الصارم للفيلسوف ولا يقترب منها ذهن الرجل العادي المنصرف إلى الظواهر والأعراض الزائلة والطارئة والذي يتعامل مع الأشياء من زوايا المنفعة دون أن ينفذ إلى دلالاتها الرامزة إلى المعاني الروحية العميقة.

إن الصوفي -على عكس الفيلسوف- يعتمد كل الاعتماد على البصيرة والحدس ويثق بالنشوة الروحية الغامرة وبالخيال المحلق الذي يسمو حتى يدنو من الحقيقة الإلهية ويحوم حول حماها»8، بل إن الخيال عند ابن عربي أعظم قوة منحها الله للعباد، لولاها لما استطعنا تفسير وتأويل ما تشابه من الآيات بحيث نعبد الله كما لو أننا نراه .فالله ذات لا يمكن رؤيتها بالعين المجردة لكن بالإمكان رؤيتها بعين الخيال النافذة، إذ لا يمكن -بالمقابل- لحسية العين الأولى أن تتصور الذات الإلهية وهي ترانا وتنظر إلينا، وإلا سوف تغدو هذه الذات طبيعية ومجسمة.

من هذه الحافة نستطيع القول إن الصوفية -على عكس الفلاسفة- قد استطاعوا تبني مبدأ الخيال طاقة عظمى لتعرية أهم جوانب المعرفة المتلبّسة بالتعتيم 9، كما أن الشعر الحقيقي أصبح عندهم، هو الشعر الذي ينير

المسالك في طريقه إلى الإمساك بهذه المعرفة المتفلتة باستمرار10. ولقد غدا الشعر -معهم- يلبس لبوسا معرفيا بحتا، وحلقة برزخية تتوحد فيها الحقائق النورانية.

ولن نجد أحسن من هذا النص لاستخلاص زبدة الخطاب الصوفي بخصوص أهمية الخيال في إنتاج المعرفة وبناء تمثل للعالم،يقول الباحث العربي الذهبي "إن أهم ملمح لهذا الخطاب ، في مواجهة النزعة العقلانية والخطابية (فلسفة وبلاغة ونقدا..) هو الأسبقية الإبستمولوجية التي يمنحها لما هو خيالي في إنتاج المعرفة وبناء تصورنا عن العالم.وبالتالي يغير المواقع لعدة مفاهيم حكمت تناول الظاهرة الخيالية في الثقافة الإسلامية والعربية، كالعقلي والحقيقي والبياني والمعنى..فقد صار الخيال هو مؤسس الفعل المعرفي، بل إن له وجوده المستقل والعامل بقوة في العالم ككل،وليس أثرا من آثار الوهم. إنه مؤسس لأنطولوجيا جامعة، على الرغم مما قد يبدو في ذلك من غرابة "11.

ب-ابن عربي وأنطولوجيا الخيال :

يبقى مشروع محي الدين ابن عربي الفلسفي حول الخيال الخلاق، محطة فارقة في ثقافتنا العربية، بشهادة أكبر الدارسين كهنري كوبران(1958)، ونصر حامد أبو زيد(1983)،وجيلبير دوراند(1981) 12. فالخيال عند هذا الشيخ هو المحرك الأساس للفهم والتأويل عند الصوفي في استبطانه للحقائق المطمورة والخفية ، من خلال قوة التشبيه(التمثيل)،يقول :

لولا الخيال لكنا اليوم في عدم ولا انقضى غرض فينا ولا وطر

كأن سلطانها،إن كنت تعقلها الشرع جاء به والعقل والنظر

من الحروف لها كاف الصفات فما تنفك عن صور إلا أن تصور13

ولئن كان للخيال " تمظهر وجودي متعين في جميع المخلوقات،كما هو فعل الخلق الإلهي ذاته"14،وأن القوة التي تحرك هذا الفعل على صعيد الخطاب "هي فعل التشبيه الذي هو سلطان الخيال"15، فإنه في مكنة الخيال كذلك توليد الصور الحسية والمجسدة ماديا. إن للخيال، عند ابن عربي، قدرة توليدية، تجعله قادرا على خلق وابتداع صور حسية وظاهرة للعيان ، على اعتبار أن الصوفي ينظر للمعاني مجردة عن موادها.

صفوة القول إن بلاغة الخيال عند ابن عربي ليست بلاغة مبنية على الوهمي،كما هو الحال في الخطاب العقلاني (فلسفة، بلاغة، فقه)، بلاغة تتموقع في العلاقة بين الكلام ، كمجاز ، والتأثير في نفسية المتلقي ، بل هي بلاغة شكلية ولا مجازية ،بلاغة وجودية معيشة، يقول الباحث العربي الذهبي في هذا السياق : " بلاغة الخيال الخلاق(الصوفي) ليست بلاغة صورية إقناعية ولا أسلوبية تزيينية بل وجودية،عضوية وجسدية حيوية. بلاغة الانتقال من قانون الوضوح ومستلزماته التمييزية إلى قانون التحول والاندماج بين عناصر الوجود الذاتي والموضوعي العيني والمتعالي ، إلى حال الترميز الكلي والشامل ، لكشف أحوال المعاني وصيروراتها من الظاهر إلى الباطن حيث الكون والمخلوقات كلمات الله، واللغة ليست مدونة تقابل الكلمات بالأشياء فحسب،بل إنها جزء حي من هذا الكون." 16

تركيب

إن من أهم المعادلات التي قلبت طبيعة النظر إلى الخيال في الخطاب الصوفي هي مراهنة الصوفية على اعتبار الحقيقة القلبية السبيل الوحيد لإنتاج المعرفة. فالأسبقية الإبستيمولوجية في الكشف والاستبطان هي للخيالي والرمزي فقط. لقد أعطى المتصوفة أهمية قصوى للخيال باعتباره أعظم ما أوجدته القدرة الإلهية والتي بها تجلت وظهرت.

ولعل مشروع محي الدين بن عربي الموسوم بـ"الخيال الخلاق" لعلامة فارقة في ثقافتنا العربية، علامة تمكنت بالفعل أن تتحرر في وقت جد مبكر من إسار المنطق الأرسطي. إن بلاغة الخيال عند الشيخ الأكبر ليست مؤسسة على الوهمي كما تحقق في الخطاب العقلاني، أي في مدى تأثيرها في نفسية المتلقي، بل هي بلاغة وجودية معيشة.

هوامش الفصل الثاني

1- في معرض تمييزه ما بين الخيال والتخييل، نجد أدونيس يربط تجربة الصوفية بالتخييل، يقول "التخييل وهو يعني شيئا أشمل وأعمق من الخيال، فالتخييل هو رؤية الغيب، ومعنى التخييل نجده عند معظم الصوفيين"- مقدمة للشعر العربي، دار الفكر-بيروت، ط5، 1986- ص:.132

2- أحمد لسان الحق : "الحقيقة القلبية الصوفية"-مطبعة النجاح الجدية-ط.1- 1999. ص.11

3- محي الدين ابن عربي : "فصوص الحكم".تحقيق أبو العلاء عفيفي.1980.ص.159.

4- جلال الدين الرومي: عن العربي الذهبي "شعريات المتخيل-اقتراب ظاهراتي" شركة النشر والتوزيع-المدارس ط1-2000-ص : .56

5- علي البطل: " الصورة في الشعر العربي" -دار الأندلس ط-: 3- بيروت-1983 ص: .20

6- نفسه – ص:.20

7- يوسف سامي اليوسف: "النقد العربي، آفاقه وممكناته"- مجلة الوحدة- السنة الخامسة-العدد: 49 (أكتوبر 1988)،

8- جابر عصفور: مرجع مذكور: ص .48

9- انظر عبد الرحمن محمد القعود: "الإبهام في شعر الحداثة" -العوامل والمظاهر وآليات التأويل) سلسلة عالم المعرفة- مطابع السياسة الكويت- مارس 200- ص: 39-40.

10. للتعمق أكثر في هذا الموضوع يمكن الرجوع إلى كتاب "الرمز الشعري عند الصوفية" لعاطف جودة ناصر ،دار الأندلس- بيروت.1978،

11- العربي الذهبي :شعريات المتخيل-اقتراب ظاهراتي-،شركة النشر والتوزيع-المدارس- الدار البيضاء-الطبعة الأولى 2000،ص.56

12- انظر العربي الذهبي،مرجع مذكور،ص.60،

13- محي الدين ابن عربي : " الفتوحات المكية-السفر الرابع".تحقيق عثمان يحيى.1974.الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،ص.406،

14- العربي الذهبي : مرجع مذكور،ص.61،

15- نفسه : ص.61

16- نفسه :،ص.74،

الفصل الثالث

التخييل عند البلاغيين والنقاد العرب القدامى

أ‌- حدود الخيالي عند الجرجاني:

لئن كان الفكر الإسلامي، في مجمله، قد أبان عن ميل هادر إلى تسييج الخيال بسياج العقل الصارم، عدا ما حصل مع عرفانية المتصوفة، فإن البلاغة العربية القديمة سوف تؤسس أنساقها على فرضيات الفكر العقلاني ومنطلقاته دون تردد، والتي ترتهن بالعقل كرقيب لكل عملية شعرية، خوفا من طغيان القوة التخييلية وسقوطها في المحظور الديني "الكذب"، وهي- فرضيات العقل- بفعلها هذا قد أقفلت الأبواب بإحكام في وجه عرفانية المتصوفة المتحررة من قيود العقل وذلك لأنهم «لم يكونوا الممثلين الرسميين المتفق عليهم في العالم الإسلامي وخاصة في عصور المد العقلاني الذي اكتملت في ظل سيطرته كل أنسقة التفكير البلاغي والنقدي عند العرب، لقد اكتمل التفكير البلاغي والنقدي عند العرب في غيبة من المتصوفة، بعد أن نسج خيوطه وأقام صرحه متكلمون تأثروا تأثرا لا سبيل لإنكاره بالفلاسفة، وبنظرتهم الخاصة إلى العقل، أعني تلك النظرة التي لا تثق إلا في العقل وأحكامه، وتلوذ بأحكام التحسين والتقبيح العقليين»1.

كما كان لهذه الولادة الاضطرارية للتفكير البلاغي في أحضان الفلسفة الإسلامية في ارتباطها بما هو عقدي-ديني، بحيث كان المرتكز الديني عاملا جوهريا في مجمل التمظهرات الابستمولوجية التي مارسها العرب ومنها علوم البلاغة، دور كبير في الزج بالرعيل الأول من البلاغيين العرب في خندق السلطة

الأخلاقية لمقولة "الصدق والكذب" والتي ستشكل فيما بعد عائقا إبستيمولوجيا أمام تنامي وعي بويطيقي متحرر في نقدنا العربي القديم.

إلا أن عبد القاهر الجرجاني كان واحدا من النقاد العرب القدامى الذين خرجوا عن هذه القاعدة وأحدثوا انقلابا كبيرا في الدرس البلاغي. فهو القائل «وإذ قد عرفت هذه الجملة فها هنا عبارة مختصرة وهي أن تقول معنى/ ومعنى المعنى. تعني بالمعنى الظاهر للفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقد من اللفظ معنى يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر»2.

مسألة أخرى تؤكد ألمعية الجرجاني في هذا المجال، وهي عندما يؤكد على أن جمال الألفاظ لا يكمن في ذاتها بقدر ما يكمن في اتساقها الذي يخلق عوالم دلالية تخييلية عجيبة. «فلا جمال إذن في اللفظ من حيث هو صوت مسموع، وحروف تتوارى في النطق، وإنما يقوم ذلك لما بين معاني الألفاظ من الاتساق العجيب»3

من هنا يتجلى واضحا ،عند الجرجاني ،الدور الأساس الذي تقوم به البنيات اللغوية في إنجاز الطبقات اللغوية وهو ما يؤلف عقد أطروحة "النظم" لديه.

إلا أن الانتماء المذهبي (الشافعي) والعقدي (الأشعري) للجرجاني سيجعلانه يتردد ويرتبك في اتخاذ موقف صريح بخصوص عملية التخييل، فالسلطة الأخلاقية لمقولة "الصدق والكذب" جعلته يقسم المعاني إلى قسمين: عقلية وتخييلية، معتمدا في هذا التقسيم على أقيسة المطابقة لواقع الحال4.

وما يمكن ملاحظته بخصوص موقف الجرجاني من المعاني التخييلية، هو الارتباك والتردد. فحينما ينظر إلى هاته المعاني من زاوية الرجل المنطقي،

فإنه يتخذ موقفا أخلاقيا صارما لا يمكن إلا أن يرفض التخييل كقوة جارفة للحقيقة والصدق ، جوهر الخطاب الديني. أما عندما ينظر إلى التخييل من الزاوية النفسية، فقد ينتصر فيه الرجل البلاغي بحدسه ووعيه العميق بطبيعة الظاهرة الأدبية، وكذا مكوناتها الفاعلة ودور العلاقات السياقية في بلورة عنصر التخييل، يقول الدارس العربي الذهبي في السياق ذاته: «فإذ يشيد عبد القاهر بشساعة المجال التخييلي يشترط معرفته بتأمل نسبه أي رده -معرفيا- إلى أصوله، كما يشترط متابعة تعيناته الفرعية المتعددة، وهما فعلان يقودهما القياس العقلي»5. إن عبد القاهر الجرجاني ينتهي في نهاية المطاف، إلى أن التشبيه والاستعارة فعلان يقتربان من المصادق فيما التخييل يخرق قاعدة الاستدلال العقلي على المعنى المقصود، والحاصل إن التخييل عنده «مناف للحقيقة وضرب من الكذب والخداع»6.

ب-المنهاج وعي حقيقي بالمحاكاة:

ومن المتشبعين بالفلسفة الأرسطية في أ صولها ومقاصدها، والذي أعاد قراءة أرسطو على نحو سليم، إذ سيهتم اهتماما شديدا بالقوة التخييلية، نجد بوجه خاص حازم القرطاجني. إنه في نظره عبد الرحمان بدوي: «أول من أدخل نظريات أرسطو وتعرض لتطبيقها في كتب العربية الخالصة»7. ويستطرد الدكتور بدوي قائلا بأن مجالي النقد والبلاغة العربيين لم يستفيدا من هذا السبق الفطن » ويا ليت من أتوا بعده أخذوا عنه..»8 .

فلقد استطاع -حازم- بأستاذية وألمعية نادرتين، إدراك الدور التعويلي الذي لعبه علماء الكلام والمناطقة وعسس الاستدلال، لما أقحموا الشعر في معضلة

"الإسناد والإحالة"، أو ما يعرف اليوم " بالواقعية التسجيلية" انطلاقا من السلطة الأخلاقية لمقولة "الصدق و الكذب"، هذا الكلام يعني أن الإحالة ليست فعلا تخييلا، لننصت إلى ما يقوله حازم في هذا الباب «فإن المعاني التي تتعلق بإدراك الحس هي التي تدور عليها مقاصد الشعر، وتكون مذكورة فيها لأنفسها، والمعاني المتعلقة بإدراك الذهن [الفكرية، المعرفية...] ليس لمقاصد الشعر حولها مدار، وإنما تذكر بحسب التبعية المتعلقة بإدراك الحس»9.

إن غاية الشعر بالنسبة له، كما يتجلى واضحا في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" أسمى بكثير من المقدمات الصادقة والكاذبة الخارجة من رحم المقولة الأخلاقية إياها في تشوفها إلى الإحالات التحقيقية. هي غاية تروم الخاصية المرنة للقوة التخييلية والمشدودة بعصب القدرة على صوغ فضاءات تخييلية تؤثر في النفوس، عمادها المجاز الخلاق والاستعارة المجنحة. «ولعل الغلط إنما جرى عليهم من حيث ظنوا أن ما وقع من الشعر مؤتلفا من المقدمات الصادقة، فهو قول برهاني وما ائتلف من المشهورات فهو قول جدلي، وما ائتلف مع المضمونات المترجحة الصدق على الكذب، فهو قول خطبي، ولم يعلموا أن هذه المقدمات إذا وقع فيها التخييل والمحاكاة، كان الكلام قولا شعريا لأن الشعر لا تعتبر فيه المادة بل ما يقع في المادة من التخييل»10.

داخل هذا الفهم للشعر، تمكن حازم أن يميز بين نسقين مختلفين في القول الشعري، نسق إخباري، وآخر إنشائي. غير أن النسق الخبري لا يمكنه إلا أن يلعب دورا هامشيا في العملية الإبداعية الشعرية، في حين أن النسق الإنشائي يعني من ضمن ما يعنيه، التمثيل والرؤيا، والتخييل، وبناء كل ما لم يحدث بعد بواسطة هذه القوة السحرية الخارقة،أقصد "التخييل".

لقد استطاع حازم أن يرد بذلك الاعتبار للشعر من خلال تخليصه من المقولات الخانقة لآفاق الخيال الرحبة، كمقولة "الصدق والكذب". فهو القائل: «فيكون شعرا أيضا ما هذه صفته باعتبار ما فيه من المحاكاة والتخييل، لا من جهة ما هو كاذب، كما لم يكن شعرا من جهة ما هو صادق بل بما كان فيه أيضا من التخييل، فلاختصاص الشعر باستعمال المحاكاة في المقدمات الكاذبة من حيث يخيل فيها، أو بما لا من حيث هي كاذبة، وإن شارك جميع الصنائع فيما اختصت به، وكان له أن يخيل في جميع ذلك، فالتخيل هو المعتبر في صناعته، لا كون الأقاويل صادقة أو كاذبة»11، فالخطاب الشعري هو غير الخطابات الفلسفية، إنه خطاب تخييلي بامتياز.

وفي المحصلة، لقد دافع حازم القرطاجني عن مقولة التخييل بتفنن وإتقان نادرين ، دون السقوط في إسار النظرة الخانقة لمقولة "الصدق والكذب" وداخل مجال هو في أمس الحاجة لفضاءات رحبة، فضاءات منطقُها الخاص هو التخييل الخصب.

بقي أن نشير إلى أن سياج الحسّي الذي شكل مرتكزا هاما في العملية التخييلية في الدرس البلاغي العربي القديم، إضافة إلى سياج الماصدق والتمثيل أو التشبيه ، سيحُدّ من اندفاعة هذا المشروع الواعد. يقول حازم «إن الأشياء منها ما يدرك بالحس، ومنها ما ليس إدراكه بالحس، والذي يدركه الإنسان بالحس فهو الذي تتخيله نفسه لأن التخييل تابع للحس»12.

تركيب

في مجمل هذا الفصل يتبين أن الفكر البلاغي العربي قد تأسس في القاعة الرئيسية للخطاب العقلاني، وبمصادقة جل أعضائه، وذلك لسبب بسيط هو كون العامل الديني كان دائما وراء جل التمظهرات الإبستيمولوجية التي مارسها العرب، كعلوم البلاغة والبيان والمعاني.

وعلى الرُغم من محاولة عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني في انتشال التخييل من أتون الخطاب العقلاني، فإنهما سيخضعان في النهاية للمقولة الأخلاقية إياها " الصدق والكذب" بالنسبة للأول، ولمقولة " الحسي" بالنسبة للثاني.

هوامش الفصل الثالث

1- جابر عصفور: " الصورة الفنية "مرجع مذكور ص: 49.

2- عبد القاهر الجرجاني: "دلائل الإعجاز" مكتبة الخانجي- ط 2- 1982 ص: 180.

3- نفسه ص: 37.

4- انظر جابر عصفور: مرجع مذكور- ص: 75.

5- العربي الذهبي: "شعريات المتخيل" مرجع مذكور- ص: .42

6- نفسه ص: .40

7- عبد الرحمان بدوي: عن عباس أرحيلة "حازم القرطاجني ومسألة التأثير الأرسطي" عالم الفكر- العدد 2-م: 32- أكتوبر- دسمبر 2003- ص: .204

8- نفسه –ص: .204

9- انظر العربي الذهبي: مرجع مذكور - ص:.50

10- حازم القر طاجني: "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" تحقيق- محمد الحبيب ابن الخوجة دار الغرب الإسلامي- بيروت 1986 ط 3 ص: .83

11- حازم الرطاجني: عن جابر عصفور "الصورة الفنية" مرجع سابق- ص 80-.81

12- حازم القرطاجني: "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"- مرجع سابق- ص: 98.

الفصل الرابع

الخيال الرومانسي كابداع

مع الرومانسين سوف يعلن الخيال عصيانه وتمرده المطلق على ديكتاتورية العقل 1، ليتحول بذلك، هذا الاتجاه، إلى مقاربة جمالية تقدس جلال الخيال في عملية إدراك الحقائق الغائرة في هيولى الوجود. وهي بهذا تتقاطع بشكل كبير مع الخطاب الصوفي ومقاربته للإبداع والمعرفة بشكل عام. فالمقاربتان معا تلحان على ضرورة الاهتمام بالحالات الوجدانية في حياتنا النفسية ودهاليزها المبهمة، كحقيقة أخرى من حقائق هذا الوجود، وأيضا وعطفا على ذلك، تعتبران الوجدان مسلكا آمنا لبلوغ المطلق واستشفافه بواسطة القوة التخييلية.

وأهم ما توصل إليه الاتجاه الرومانسي بخصوص التنظير للخيال، هو ما أنجزه المنظر الرومانسي "كولردج" من أبحاث في الموضوع2، إذ سيؤسس تصورا واضحا يحدّد فيه طبيعة الخيال المبدع كما هو ظاهر في قصائد بودلير 3، فها هو يُعرّف هذا النوع من الخيال قائلا: «إنه القوة التي تستطيع التوفيق بين عناصر متنافرة " 4، وهو ينقسم إلى «خيال أولي وهو الإحساس الذي به يدرك الإنسان عالم الظواهر، ويطبع نزوات التداعي الحر والنوع الأعلى الذي يوفق بين المتضادات، ويمتاز بقوة الإيحاء وتشابك وجوهه وتعددها»5، وآخر ثانوي مجرد رجع للأول يقول كولدرج في الموضوع ذاته: «إنني أنظر إلى الخيال imagination إذن إما باعتباره أوليا أو ثانويا. وأنا أعتبر الخيال الأولي الطاقة الحية والعامل الرئيسي في كل إدراك إنساني. والتكرار في العقل لعملية الخلق

الخالدة في الـ"أنا" اللامتناهي. وأعتبر الخيال الثانوي صدى للأول يوحد مع الإرادة الوجدانية، ومع ذلك لا يزال متحققا مع الأول من حيث نوع عمله ولا يختلف عنه إلا في الدرجة وفي طريقة عمله»6.

وفي معرض حديثه عن الخيال، يميز كولردج ما بين الخيال والتصور. فالخيال -عنده- آلية من آليات الخلق والإضافة والتفرد. إذ بواسطته يمكن إعادة ترتيب وخلق معاني ودلالات هذا الوجود. وعلى هذا الأساس ذهب كولردج يفرق بين الخيال والوهم؛ ذلك أن الأخير يعتبر مرحلة أساسية من مراحل الخيال تقوم على حشد وجمع المادة الأولى التي على أسسها ستركب القوة الخيالية عوالمها. إن الخيال في نظر كولردج قوة سحرية تركيبية تخلق التآلف والوحدة ما بين المتناقضات، كما تعمل على ذر بذور الجدة في المألوف وفي السائد بنية الخلق والإبداع7.

والحاصل أن الخيال، أصبح عند الرومانسيين يعادل الإبداع بدل المحاكاة، كما تحول إلى فرع معرفي تحوم حوله باقي فروع المعرفة. من هذه الحلقة بالضبط انطلق البحث في مفهوم الخيال، على قدم وساق، وبشكل جاد ومسؤول، بل وسوف تتحول القوة التخييلية، هذه، عند التيارات التي ستخرج من رحم الاتجاه الرومانسي كالرمزية والسريالية وغيرها إلى حالة من الكشف لأشد المناطق سرية في كهوف الذات وتجاويفها.

وستمتد فلسفة هذه المنظومة الشعرية (الرومانسية) في البدايات الأولى من القرن المنصرم إلى الثقافة العربية أو بالأحرى إلى الممارسة الشعرية العربية بواسطة مدرسة الديوان وشعراء المهجر بخاصة في بداية الأمر.

لقد تحول مفهوم الشعر عند الشعراء الرومانسيين العرب ، بسبب من هذا

التأثير الآتي من الخارج، إلى مفهوم لا يؤمن سوى بسحرية الخيال وقدرته على اختراق حجاب النفس وكذا التوغل في الطبقات السفلى للحقيقة وصلب جوهرها 8..

وهذا المبتغى سوف لن يتأتى كما تقول بذلك المقاربة الشعرية الرومانسية إلا إذا تم تحرير القوة التخييلية وذلك بتفجير التعبير الشعري كما يرى عبد الرحمان شكري، لتجاوز التقريرية والمباشرة والسطحية في التعبير. وسوف يتأصلُ هذا الموقف بخصوص الخيال أكثر عند أحد أعمدة شعراء ومنظري مدرسة المهجر، وأقصد جبران خليل جبران الذي استطاع بممارسته النصية أن يشيد سماء مرصعة بالنجوم والثريا في دنيا الشعر الرومانسي العربي. ولكي نوضح رؤية جبران خليل جبران سنعود إلى نص "ملكة الخيال" وهو نص يعنى بملكة الخيال بشكل فني تخييلي مائز ومائع، يقول جبران: «حينئذ أشارت الملكة بيدها فسكنت كل حركة، ثم قالت وصوتها يهز نفسي مثلما تفعل يد الموقع بأوتار عوده ويؤثر بجموع ذلك المحيط السحري كأن للأشياء آذانا وأفئدة: دعوتك أيها الإنسي وأنا ربة مسارح الخيال وحبوتك المثول أمامي وأنا مليكة غابة الأحلام، فاسمع وصاياي وناد بها أمام البشر.

قل: إن مدينة الخيال عرس يخفر بابه مارد جبار فلن يدخله إلا من لبس ثياب العرس قل: هي جنة يحرسها ملاك المحبة فلا ينظرها سوى من كان على جبهته وسم الحب، هي حقل تصورات، أنهاره طيبة كالخمر، وأطياره كالملائكة، وأزهاره فائحة الطيب، فلا يدوسه غير ابن الأحلام، خبر الإنس بأني وهبتهم كأسا يفعمها السرور وهرقوها بجهلهم فجاء ملاك الظلمة فملأها من عصير الحزن فجرعوها صرفا وسكروا، قل: لم يحسن الضرب على قيثارة الحياة غير الذين لمست أناملهم وشاحي ونظرت أعينهم عرشي، فأشعيا نظم الحكمة

عقودا بأسلاك محبتي، وبوحنا رؤى راياه بلساني، ولم يسلك دانتي مراتع الأرواح بغير أدلتي فأنا مجاز يعانق الحقيقة، وحقيقة تبين وحدانية النفس، وشاهد يزكي أعمال الآلهة.

قل: إن للفكرة وطنا أسمى من عمل المرئيات لا تكدر سماءه غيوم السرور، وإن للتخيلات رسوما كائنة في سماء الآلهة تنعكس على مرآة النفس ليعم رجاؤها بما سيكون بعد انعتاقها من الحياة الدنيا. وجذبتني مليكة الخيال نحوها بنظرة سحرية وقلبت شفتي الملتهبتين وقالت: قل ومن لا يعرف الأيام على مسرح الأحلام كان عبد الأيام»9.

سمحنا لأنفسنا بإيراد هذا النص ، على الرغم من طوله النسبي، لأهميته في إجلاء مفهوم الخيال عند أحد أهم رواد الرومانسية العربية(إبداعا وتنظيرا) .إن جبران خليل جبران من خلال هذا المقطع، يرسم مشهدا رائعا لعوالم الخيال والتي لا يمكن للمعاني البتة- للتدقيق لقول الحقائق- أن تكون فيها سوى مجازية، على عكس ما أوهمت به صرامة المنطق من قبل والتي اعتبرت المعاني عقلية بحتة. كما أن جبران اهتم من خلال هذا النص كثيرا بالقارئ، وهي التفاتة نوعية في ثقافتنا العربية تحسب لجبران 10. فعلى القارئ أن يكون مريدا صوفيا شرب من دهشة الخيال حتى ارتوى وتفلن في حالات هذا الطقس كثيرا، الشيء الذي سيؤهله لدخول باب الخيال بثياب العرس.

وعلى هذا الأساس ومن داخل دراسة مطولة تحت عنوان "الخيال الشعري عند العرب"، يستنتج أبو القاسم الشابي ما يلي: «لقد علمتم من كلماتي السابقة، أن كل ما أنتجه الذهن العربي في مختلف عصوره قد كان على وتيرة واحدة، ليس له من الخيال الشعري فقط حظ ولا نصيب وإن الروح السائدة في ذلك

هي النظرة القصيرة الساذجة التي لا تنفذ إلى جوهر الأشياء وصميم الحقائق وإنما همها أن تنصرف إلى الشكل والوضع، واللون والقالب. أو ما هو إلى ظواهر الأشياء أدنى من دخائلها، وهي في القصة لا تعرف إلى طبائع الإنسان وآلام البشر، وفي الأساطير لا تعبر عن فكر سام وخيال فياض، وإنما هي أوهام لانشة وأنصاب جامدة»11.

ومن هذه الرؤية الرومانسية سوف تنطلق مجموعة من المباحث الإبستيمولوجية الحديثة، والنظريات الفلسفية، والاتجاهات الشعرية المعاصرة التي لها علاقة-إما من قريب أو بعيد-بالإدراك الرومانسي لمفهوم الخيال ووظيفته نحو تطوير هذه القوة وترويجها على نحو مختلف تماما عن الفلسفات القديمة، نقصد الانتقال من دراسة الخيال كملكة إلى الاهتمام بالمتخيل.

إن النظر إلى الخيال من زاوية الخلق أو على الأقل من زاوية إعادة ترتيب الأشياء سوف يخلق رهانا جديدا في الشعرية المعاصرة (إبداعا وتنظيرا ونقدا) من جملة ما يراهن عليه، الصورة الشعرية كتجل من تجليات طاقة الخيال.

تركيب

مما لاشك فيه أن الاتجاه الرومانسي سيؤسس تصورا جديدا ومخالفا تماما للتنظيرات المتاحة في قضية الخيال.فالتصور الذي أسسه رائد الرومانسية الغربية كولريدج يمنح الخيال حرية السفر إلى أقصى التخوم بغاية خلق وإبداع عوالم جديدة ومدهشة انطلاقا من المادة الأولى. فللخيال، عنده، قوة خارقة وقدرة على خلق التآلف بين المتناقضات.

والحاصل أن الخيال عند الرومانسيين الغربيين لم يعد يعادل المحاكاة بقدر ما أصبح يعني الإبداع. التصور نفسه سيمتدُّ إلى ثقافتنا العربية من خلال مدرسة الديوان وشعراء المهجر أولا، ثم تيار أبولو لاحقا، محدثا بذلك تصدعا وتشققا في الوعي البويطيقي العربي ككل.

هوامش الفصل الرابع

1- انظر محمد بنيس: "الشعر العربي الحديث (الرومانسية العربية)" دار توبقال للنشر ط1-1990 ص:19 ثم كتاب ليليا الحاوي"الرومانسية في الشعر الغربي والعربي". من ص:27 إلى ص: 42.

2- يمكن الرجوع إلى كتاب " الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين"ليوسف الإدريسي - مطبعة النجاح الجديدة-ط.1-200 5- من ص.35-53.

3- «michael shanks :coloridge et son influence sur la conception beaudelairienne de l imagination ;in rselyne chenu et alll :l imagination creatrice ;ed :la baconniere ;suisse ;1971 ;p40-48

4- كولردج، عن ساسين سيمون عساف: "الصورة الشعرية ونماذجها في شعر أبي نواس" –المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع- ص:.47

5- نفسه – ص: 47.

6- كولردج: "سيرة أدبية" –ترجمة د. عبد الحكيم حسان-دار المعارف مصر 1971-ص: 240.

7- يقسم كولردج الخيال إلى أولي وثانوي، الأول يكرر ما تضيفه عملية الخلق، في حين أن الثاني يتميز بالخلق ويعمل على أمثلة الواقع، انظر بهذا الصدد كتاب محمد غنيمي هلال "النقد الأدبي الحديث"- دار النهضة مصر- فجالة- القاهرة-ص 412-413-414.

8- وفي الشعر العربي الحديث تغير الإستعمال المجازي إذ لا يكون المجاز "تجاوز للحقيقة، وإنما يكون هو الطريقة للوقوف على صورة الفكر والشعور اللذين يراد التعبير عنهما"- محمد غنيمي هلال: "النقد الأدبي الحديث- ص 458، وبذلك تطورت الصورة الشعرية، فكان أن ابتعدنا" في الشعر والنقد معا عن الموروث من تقاليد عمود الشعر، وأصبحت الصورة- في شعرنا الحديث- وفي نقدنا معا- عضوية في ظل تجربة عضوية صادقة، وأصبحت تعبيرية إيحائية لا تقف عند حد الحس، ولا تسلك مسلك الوصف المباشر، أو البرهنة العقلية"- المرجع نفسه ص: 459.كما يمكن الإفادة في هذا الإطار من كتاب"الخيال ،مفهوماته ووظائفه"الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،1984.

9- جبران خليل جبران: "دمعة وابتسامة" المجموعة الكاملة ص: 347.

10- نشير في هذا السياق إلى أن عبد القاهر الجرجاني في مصنفيه "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز" قد أشار إلى الأثر الذي يخلقه الشعر في نفسية القارئ، مثلما هو الحال عند حازم القرطاجني في المنهاج كما أسلفنا، حيث أقر بالأثر الذي يخلقه الخيال في نفسية المتلقي. إلا أن تلك الإشارات ليست سوى إشارات عرضية لمكون أساس في العملية الإنتاجية للأدب ، نقصد المتلقي.

11- أبو القاسم الشابي: "الخيال الشعري عند العرب" –الأعمال الكاملة م.س: 1 ج 1ص: 121.

الفصل الخامس

شعريات المتخيل والامتدادات الظاهراتية

في الفلسفة المعاصرة

هوسرل، سارتر، باشلار، بور غوس، ريكور

أ- الخيال من المنظور الفينومينولوجي (هوسرل) :

أ-1.في الفينومينولوجيا

في بداية القرن الماضي سيظهر نمط جديد في التفكير الفلسفي حاول الاستفادة من مناهج العلوم الطبيعية.ومن بين هذه الفلسفات نذكر الفلسفة الظاهراتية ، وتحديدا مع مؤسسها إدمون هوسرل. وتعنى الظاهراتية، كفلسفة، بدراسة الواقع كما يتجلى في وعي الإنسان. إن الفينومينولوجيا نمط أو أسلوب للتفكير في الظواهر من خلال ربطها بالوعي الإنساني ، ومن ثم يعتبر هوسرل الظاهراتية فلسفة القصد والوعي بامتياز. ويشدّد هوسرل في تعريفه للفينومينولوجيا ، على ضرورة التعامل مع موضوعاتها كظواهر أولا وباعتبارها كذلك طريقة منهجية موضوعية في سعيها للنفاذ إلى المعنى ، يقول هوسرل في تعريفه للفينومينولوجيا : " الفينومينولوجيا : [لفظ] يدل على علم وعلى نظام من الميادين العلمية، غير أن (فينومينولوجيا) تدل كذلك وفي الأصل على منهج وعلى موقف الفكر : موقف الفكر الفلسفي بخاصة، والمنهج الفلسفي بخاصة."1 وعلى هذا الأساس فإن مضمون الفينومينولوجيا

هو نقد العقل النظري.

إن مهمة النقد الفينومينولوجي هي تأسيس " فينومينولوجيا المعرفة ، وموضوع المعرفة[بوصفها] الجزء الأول والرئيس للفينومينولوجيا عامة."2 وبذلك فإن الظاهراتية ، وهذه خاصيتها الأساس، تجمع بين أمرين : الأول علمي صرف ، كونها تجمع بين مجموعة من الميادين العلمية ، والثاني كونها تشكل منهجا فلسفيا. والمنهج الفينومينولوجي، يقول هوسرل، هو منهج " نقد المعرفة في الماهية التي يدخل فيها علم ماهية المعرفة " 3، وبالتالي فإن الفينومينولوجيا بشكل عام هي " نظرية في ماهية الظاهرات المعرفية المحضة "4 باعتبارها معيشات أي محايثات بالمعنى القصدي.

ومن نافل القول إن المعيشات المعرفية عند هوسرل تنطوي ، بحسب طبيعتها ، على قصد أي " أنها تقصد شيئا ما ، وتتعلق بهذا النحو أو ذاك بموضوع"5. وفعل التعلق[الإرجاء] هذا هو جزء منها، على عكس الموضوع.

والحاصل إن هوسرل وهو يُؤسس لنظرية فينومينولوجية قادرة على الإمساك بالعالم في مفارقاته ، ظل مسكونا بطموحه الكبير المتمثل في رغبته الملحة في أن يجعل من الفينومينولوجيا " علما دقيقاً" ، يقول ميرلوبونتي في هذا السياق : " الظاهراتية هي دراسة الجواهرessences، وتعود كل المشاكل بحسبها،إلى تحديد جواهر[معينة]جوهر الإدراك ، جوهر الوعي ، مثلا. لكن الظاهراتية،هي أيضا فلسفة تعيد وضعreplace الجواهر في الوجودexistence ولا تفكر في أننا نستطيع أن نفهم الإنسان والعالم بطريقة أخرى،إلا بالانطلاق من "واقعيتهما"facticite . إنها فلسفة متعالية تسعى لفهمهما بتعليق إثباتات[تأكيدات] الموقف الطبيعي،لكنها أيضا

فلسفة تعتبر العالم دائما موجودا"هناك سلفا" قبل التأمل[التفكير]، كحضور غير قابل للسلبinatenuable، وقصارى جهدها هو إعادة العثور[استعادة] علة الاتصال الساذجcontact naif بالعالم لإعطائه في النهاية [آخر المطاف] وضعا اعتباريا فلسفيا. إنها طموح فلسفة في أن تصير "علما دقيقا"، لكنها كذلك تناول للفضاء والزمن أي العالم "المعيش".محاولة وصف مباشر لتجربتنا كما هي، دون أي اعتبار لتكوينهما النفساني(أي الفضاء والزمن)psycho-genese ولا لتفسيراتهماexplication السببية التي يقوم بها العالم أو المؤرخ أو عالم الاجتماع، ومع ذلك فإن هوسرل،في أعماله الأخيرة، أشار إلى "ظاهراتية تكوينية" بل ظاهراتية بنائيةconstructive."6

أ-2. الخيال واستراتيجية القصد(هوسرل)

يقول هوسرل : " من المسموح به،إذن، إن كنا نحب المفارقات، بشرط أن نفهم كما يجب الدلالة الغامضة لهذه الجملة، أن نقول بحق إن الخيال fiction هو العنصر الحيوي للظاهراتية شأنها شأن كل العلوم الجوهرانية eideitiques."7

إن كل فعل تمثيلي(تشبيه-تخييل)،هو معطى بديهي. وكل معطى بديهي إنما هو ظهور المنزل8. فمن خلال المثال الذي يعطيه هوسرل عن إمكانية إنجاز توهم تخييلي يُظهر القديس جورج الفارس وهو يقتل تنينا ،ينتهي إلى أن هذا الموضوع البديهي " إنما هو متصل بمعنى الظاهرة، وهو يتجلى على قدر الظهور (بوصفه معطى)"9، هذا الأمر هو ما يسميه هوسرل ب "الفكر الرمزي". فالفينومينولوجي قادر على وصف ظاهرة "فكرة المربع المستدير" من ناحية محتواها الفعلي ،وبالتالي فهو قادر على التأمل في هذه الفكرة.

والحاصل ،عند هوسرل،أن لكل ظاهرة فكرية تعلقها الموضوعي، أي محتواها الفعلي (معناها الحقيقي)، ولها أيضا وعطفا موضوعها القصدي ،أي موضوع تقصده على نحو ما " بحسب ضرب الماهية الذي يخصه كل مرة"10. ها هنا يربط هوسرل الخيال(الصورة) بمفهومي القصدية والوعي باعتبار هذا الأخير فعلا نفسيا ومعيشا قصديا.

وقمين بالإشارة إلى أن هوسرل ينظر إلى التمثيلات التخييلية على نحو من الامتلاء العيني. والضامن لهذه التمثيلات هو الإدراك الخارجي: " كيف لصورة أن تكون موافقة لشيء،هو أمر نعتقد فهمه. أما كونها صورة ، فذلك مما لا قبل لنا بمعرفته لولا أن بعض الحالات قد أعطيت لنا حيث الشيء والصورة قد كانا عندنا سواء بسواء مقارنين أحدهما بالآخر."11

ويبقى "الحدس العقلي" عند هوسرل(نقصد الحدس الفينومينولوجي)، هو وحده القادر على النظر للماهية والبنى الخالصة التي تنتظم موضوعات الخيال، من حيث هي أشكال وعي تنطوي على بداهة عقلية مطلقة . هذا الوعي يظل مشروطا بالمطابقة بينه وبين العبارة أي بالمعنى والمعقولية.

وعلى غرار كانط وهيوم يقسم هوسرل الخيال إلى نوعين :

1- الخيال الذهني(إنتاج الصور)

2- الوعي بالصورة (الامتلاء العيني- الفيزيائي)

وأما جديد هوسرل في هذه المسألة هو فقط إدماجه لهذين النوعين فيما

بينهما12. هكذا تحدد " مانيلا سيرطيا" مستويات الخيال عند هوسرل في أربع تحديدات هي :

1) الخيال بمعناه الأولي كما هو الأمر في التعبير عن الوعي الخيالي.

2) الفانطاسيا phantasie أو الخيال الحر أو الخيال بحصر المعنى أو الخيال البسيط. فالفانطاسيا تستعمل مرادفا لكل هذه الاستعمالات.

3) بصدد الخيال المعيد للإنتاج يستعمل الوعي بالصورة أو الوعي بالصور من خلالا ممثل فيزيائي .

4) يميز في الوعي بين الوعي الجمالي وبين وعي الهيئة13.portrait

وفي معرض انتقاداتها للنظرية الفينومينولوجية عند هوسرل ، خصوصا محاولته بناء أنطولوجيا الخيال ، تقرّ "مانيلا سيرفيا" بأنه لم يكن مقنعا، ولم يقدم جوابا كافياً. تقول في هذا السياق : " تختزل الأشياء في مركباتcomplexes، متعددة، اختباريا، من المعطيات النفسانية (الأحاسيس) وتصير هويتها ومعنى كينونتها مجرد خيال بسيط، إنه ليس مذهبا خاطئا فحسب وأعمى تماما أمام مجموعة الجواهرessences الظاهراتية بل إنه كذلك مبني لكونه لا يرى كيف تتوفر الخيالات على نمط من الكينونة البدهية ، كيفية كينونتها كوحدات لها تعدداتها."14

وتستمر سيرفيا معلقة على نظرة هوسرل للخيال على نحو من الامتلاء العيني ذلك أنه يولي الاهتمام الأكبر"بالوعي الخيالي القائم على مماثل فيزيائي(لوحة مثلا)"15. الأمر هذا سيدفعه إلى رفض " النظرية الاختبارية للخيال التي تجعل

محتويات الوعي هي الصورة الذهنية كمماثل مادي للموضوع الخارجي."16

ب-الامتداد الظاهراتي والخيال(سارتر)

من البديهي جدا أن يربط سارتر مفهوم الخيال عنده بمفهوم الحرية التي هي سمة من سمات الوعي، فبواسطة الخيال نستطيع تجاوز المعرفة الإدراكية المحدودة عبر عملية خلق وابتكار معان جديدة . وبه أيضا نستطيع منح التفكير مساحة هائلة للتحرك الحر من خلال الصور بغاية إخضاع الواقع لإرادتنا الخاصة.

إن سارتر،في كتابه " المتخيل"، وعلى عكس هوسرل، يلحُّ على أن الخيال مطبوع بالعدمية ، لأن العالم الخيالي، عالم لا واقعي وغير موجود إطلاقا، ومن ثم فإن النشاط التخيلي يتميز بالفقر والضعف. يقول الدارس العربي الذهبي في هذا السياق : "في كل ذلك وعلى طول كتاب (المتخيل) لا يفتأ سارتر يؤكد على الخصيصة العدمية للخيال، عوض الخصيصة الحيادية التي نجدها عند هوسرل . لذلك لا وجود لعالم متخيل لدى سارتر إلا ضمن هذا السياق السلبي، فالعالم اللاواقعي (الخيالي) لا يملك وجودا ، ومن ثم فقره وشبحيته المرعبة."17

ولأن منطلقات سارتر المنهجية ظاهراتية بالأساس، فإنه سيربط بين الوعي الخيالي وبين القصدية، يقول : "لن تشير إذن كلمة الصورة إلا إلى علاقة الوعي بالموضوع، وبعبارة أخرى إنها طريقة معينة في ظهور الموضوع أمام الوعي، أو إذا شئنا ، أنها طريقة معينة يسلكها الوعي لكي يمنح لذاته موضوعا."18

إن الوعي الخيالي، انطلاقا من المنظور السارتري، ينبطن بلى موسومة

بخصائص أربع هي :

" 1-أن هذه الصور ليست موجودة في الوعي : وإنما هي نوع من الوعي. والصورة هي علاقة بين الوعي وموضوع ما.

2- هناك نوع من الاكتمال المباشر في بنى الصور الخاصة بالوعي[...] فالوعي الخيالي يعرض الموضوع كما لو كان واقعيا[...]

3- أما الخاصية الثالثة لبنية الصورة فهي قصديتها [...] أي أن هذا الوعي يضع (أو يموضع) موضوعه المقصود بأربع طرائق سالبة : على أنه غير موجود، على أنه موجود لكنه غائب، على أنه موجود في مكان ما غير محدد،على أنه محايد بالنسبة إلى حالة وجوده[...]

4-الخاصية الرابعة هي التلقائية. فالوعي الخيالي يبدو لذاته وعيا إبداعيا ، حتى مع أنه لا يموضع موضعه(لا يعرفه) بوصفه موضوعا موجودا[...]19

وليس من شك أن النزعة الثنائية الدوغمائية للواقعي واللاواقعي التي استحكمت في نظرة سارتر للوعي الخيالي، ستجعله يقلّل من شأن وأهمية هذا النشاط التخيلي بسبب الفقر الجوهري لهذا الأخير، يقول : "إن ما يظهر للوعي المتخيل ليس مشابها أبدا لما نراه في الإدراك. فالمادة تضعف في تحولها من وظيفة إلى أخرى، لأني أسقط الكثير من الخصائص. إذ أن ما يشكل – في الأخير – الأساس الحدسي لصورتي لن يشكل أبدا الأساس الحدسي للإدراك. ويظهر من الآن في مادة الصورة ضعفا جوهريا."20 والحاصل أن الخيال، كوعي قصدي، لا قيمة له ، لا باعتباره وعيا معرفيا ولا باعتباره مجالا استتيقيا، لأنه في نظر سارتر ، دائما، مجرد "خداع للرغبات".21

ج- نحو شعريات المتخيل(غاستون باشلار وجان بورغوس)

ج-1. الشعرية الحالومية : باشلار

لقد شكلت التفجيرات المفهوماتية التي مست مجالات الأدب واللغة والفلسفة، في بداية القرن العشرين، وما خلفته هذه المرحلة (الحرب العالمية الأولى) من صدمات نفسية وجروح تاريخية عجلت بظهور تيارات جديدة في الأدب والفلسفة والفن، كالسوريالية والتحليل النفسي، تيارات تفجرت معها قيم معرفية وفنية جديدة كالحلم، والجنون، والهذيان، والجنون، واللاوعي... قلت لقد شكلت هذه المتغيرات منطلق المشروع الفلسفي عند غاستون باشلار(1984-1961).

ومشروع باشلار مرتبط أساسا بمقولة الخيال، وتحديدا " الخيال الحُلمي " [L imagination onirique]. لقد شكل مفهوم الخيال عند باشلار " مقدمة أساسية في ضبط الميكانيزمات التي يشتغل بها وعليها مشروعه الفكري. هذا الخيال الذي ينتج الصور الشعرية والنظرية العلمية، يشكل أطروحة أساسية في فكر باشلار حيث، بدراساته لعلاقة الصور الأدبية بالخيال، جدد النقد الباشلاري رؤيتنا للأعمال الجمالية والإبداعية."22

ولئن كان التصور التقليدي للخيال(منذ أرسطو إلى عصر الأنوار) لا يحيد عن اعتبار الخيال فكرة منذورة للغلط والوهم والزلل، فإن باشلار سيقطع مع هذا الموروث، وسيقوم بثورة حقيقية في نظرية الخيال كان من نتائجها ما يلي:

" _وضع تعريف وتصور جديد للخيال، بالقطع مع الموروث السابق.

إعطاء تقسيمات للخيال، تغاير وتتجاوز التقسيم التقليدي.

_ التأكيد على استقلالية الخيال حيال الواقع.

_ تحويل الخيال إلى علم وتشييده كفيزياء أو كيمياء لحلم اليقظة

_ الانصهار في الإشكال السيكولوجي للخيال.

_ النظر إلى الخيال في محدداته المبدعة.

_القيام بتحليل موضوعي للخيال، وهو ما أدى بباشلار إلى صياغة نظرية في "الأمزجة المتخيلة".

_ النظر إلى صور الخيال بوعي جديد يمكّننا من وضع اليد على الأبعاد الدينامية للنفسية الجديدة."23

لم يعد الخيال، عند باشلار، هو ذلك التشكيل البسيط للصور وإنما غدا ملكة لتغيير الصور 24، أي ملكة للخلق والتحديث والابتكار(الإبداع). ووحدها، فقط، العناصر الأربعة المكونة لكوسمولوجية الكون(الماء/الأرض/الهواء/النار) القادرة على تحريك هذه الملكة. لقد اعتبر باشلار هذه العناصر بمثابة الهرمونات الحيوية لفعل الخيال 25، يقول: " وفي الحق نظن أن بإمكاننا أن نثبت، ضمن إطار الخيال، قانون العناصر الأربعة التي تصنف مختلف ضروب الخيال المادية بحسب ارتباطها بالنار، والهواء، والماء أو التراب."26

إن الخيال الإنساني يظل جامدا ما لم يُسقط مكوناته على العناصر الأربعة

المؤسسة للكون، وعلى هذا الأساس سيقسم باشلار الخيال إلى نوعين أساسيين هما: "الخيال الصوري" و " الخيال المادي"، يقول باشلار ها هنا: " يمكننا إذ نعبر عن أفكارنا فلسفيا في الحال،أن نميز نمطين من الخيال: خيال يولد العلة الصورية، وخيال يولد العلة المادية، وباختصار شديد، الخيال الصوري والخيال المادي"27، فأما الخيال الصوري " فيتعلق أساسا بالصور المرتبطة بالظواهر الهوائية"28، في حين يرتبط الخيال المادي "بالتأملات والأحلام وكذا أحلام اليقظة المتجهة نحو الماء والأرض."29

إن الخيال المادي للماء " إنما هو نموذج خاص من الخيال"30، خيال أفقي فياض، فيه ألفة شديدة الاختلاف عن تلك التي توحي بها أعماق النار 31، النار(اللهب) ذات الألسنة العمودية 32، والتي هي في حاجة دائمة لإضاءة، أقصد في حاجة إلى شعلة.

والشعلة هي من بين الأغراض التي تستدعي الحالومية، وهي في نظر باشلار من أكبر صانعات الخيلات 33. فالشعلة لا تأخذ قيمتها إلا من خلال المجازات والخيلات. ويبقى الصانع الخيالي هو المحرك الفعلي لعالم التعبير. إنه حامل الشعلة وهو بذلك شاعر بامتياز، ووحدها المخيلة القادرة على إدراك الجانب المطلق في الحالومية.

إن حالومية هذا الكون تفرض أولا على المتأمل أن يربط هذه التجربة بالنار، فكل منظر من مناظر الحياة " هو تجربة حُلمية قبل أن يكون مشهدا واعيا. ولا نشاهد مع إحساس جمالي إلا المناظر التي رأيناها أولا في الحلم[...] يفهم من هذا أن بوسعنا أن نربط بعنصر مادي كالنار أنموذجا من حلم اليقظة الذي يقود معتقدات حياة بأكملها، ومشاعرها، ومثالها، وفلسفتها."34

وسنختم هذا المبحث بنص في غاية العمق والشاعرية لرائد الفلسفة الجمالية المعاصرة، أقصد غاستون باشلار، حول مفهوم الخيال الأدبي، يقول فيه: " أما مفارقة استطلاعاتنا حول الخيال الأدبي: فهي إيجاد الواقع بالكلام، هي الرسم بالكلمات، وهي ذات حظ ما بأن نهيمن عليها هنا، ذاك أن الخيلات المحكية تترجم الإثارة الفارقة التي يتلقاها خيالنا من أبسط الشعل[...] لا بد لنا أيضا من توضيح مفارقة أخرى ،ففي رغبتنا وإرادتنا لكي نعيش الخيلات الأدبية من خلال إناطتها بكل راهنيتها، ومع طموح أكبر للبرهان على أن الشعر قوة فعالة في الحياة اليوم، ألا توجد، بالنسبة إلينا، مفارقة نافلة قوامها وضع أحلام كثيرة في برج القنديل."35

ج-2. شعرية المتخيل:جان بورغوس1982

يعتبر كتاب " من أجل شعرية المتخيل" لجان بورغوس 36، من الأعمال الرائدة التي أحدثت انعطافة نوعية حقيقية في البحوث المتعلقة بالمتخيل الشعري. وينبني تصور بورغوس لشعرية المتخيل على منهجين أساسيين هما:

1) تعريف يونغ للصورة.

2)الابستيمولوجية التكوينية لجان بييجي 37.

فيونغ يعرف الصورة قائلا: "إنني عندما أتحدث عن الصورة لا أقصد مجرد النسخة النفسية لشيء خارجي، ولكن نوعا من التمثيل الفوري، الموصوف على نحو ملائم من خلال اللغة الشعرية، ظاهرة تخييلية ليس لها، مع إدراك الأشياء، إلا علائق غير مباشرة، وهي بالأحرى نتائج النشاط التخيلي

للاوعي ، تتجلى للوعي بطريقة هي إلى حد ما مفاجلة، كرؤيا، أو كهذيان لا علاقة له بالخصيصة المرضية، أي من غير أن تكون على الإطلاق منتسبة للائحة العيادية للمرض. وخصيصتها النفسية هي تلك التي للتمثيل التخيلي، لا علاقة لها مطلقا بشبه واقع الهذيان، وبتعبير آخر لا تحتل أبدا مكان الواقع: فالذات تُمايزها باستمرار عن الواقع الحسي لأنها تدركها كصورة داخلية."38

وأما جان بيبجي، وهو يدافع عن الصورة كخلق خالص يقول:" وإذا كانت طبيعتها[الصورة] غير قابلة للاختزال إلى العناصر المركبة لها فلأنها ناتجة في الوقت نفسه عن الغرائز التي تهدف الانفجار التلقائي في اللغة، وعن الضغوطات التي تعيد باستمرار في ألعاب الكلمات صياغة دلالتها المرجعية، وقد التحم بعضها ببعض في قوة هي حصيلتها الخاصة[...] ما يميز المنهج التكويني ينحصر[...] في اعتبار المُقدَّر أو المحتمل إلا كخلق يتبعه من غير كلل فعلٌ راهنٌ وواقعيٌ: فكل فعل جديد، وهو ينجز إحدى الإمكانيات المتولدة عن الأفعال السابقة، يُنتج هو نفسه مجموعة إمكانيات تكون معجبة حتى تلك اللحظة[...] ومن هنا سيكون على النص أن يُعرَف كنص بداخله يلعب المتخيل إلى الحد الأقصى وحيث الكتابة تُحقق فضائية تجد دلالتها في الحجم الذي تحتله وتحركه في الوقت ذاته."39

لقد حاول جان بورغوس، من خلال عمله هذا، إعادة الاعتبار للمتخيل الشعري وللصورة التخييلية بالأساس. وفيما يلي نورد أهم ما جاء به هذا المشروع من أفكار وإضافات:

- تنفرد شعرية المتخيل عند بورغوس، في كونها تنظر إلى الصورة كدليل. وتعتبر هذه الإضافة أعلى عتبة في شعرية المتخيل.

- الصورة الشعرية لحظة استشرافية، منفتحة على المستقبل عكس الاستعارة التي تنتمي إلى الماضي (الذاكرة).

- إن للصورة الشعرية دينامية دؤوبة لتغيير نظم الأشياء والعالم في أفق بناء واقع آخر. فالصورة عند بورغوس تظل " منفلتة باستمرار من كل دلالة ومحيلة دائما على شيء آخر، تهيئ، أو تسهم في تهيئ واقع آخر غير ذاك الذي كان من المفروض أن يمثله الكلام".40

- الصورة تفتن، وفتنتها راجعة بالأساس إلى عنصري الدهشة والمفاجأة (اللاتوقع).41

- لقد أعاد بورغوس الاعتبار للكلمة في ذاتها داخل الصورة: كما أن للتركيب دورا أساسيا في بناء عوالم المتخيل الشعري.

- للصورة قصدية ترمي من خلالها إلى تحقيق هدف أساس يتمثل في تقديم أجوبة عن أسئلة الكينونة في العالمL etre au- monde.42

د- الخيال والتأويلية(ريكور)

د-1. الأصل الفينومينولوجي لهيرمينوطيقا ريكور:

يندرج مشروع بول ريكور، ضمن النظرية التأويلية المتحدرة من الظاهراتية الهوسرلية، كمبحث يختص بالمعنى الأنطولوجي، وذلك بنوع من الانفتاح الإيجابي على مجموعة من العلوم الإنسانية ، وهو، لاشك في ذلك، انفتاح مطمور بالخصوبة السجالية/الحوارية .

لقد سعى ريكور بأناة وتؤدة إلى تكوين أنطولوجيا للفهم بنوع من الحوار اليقظ والرصين مع الحصيلة النظرية والمتودولوجية للفكر الفلسفي المتاح، في إطار نزعة انتقادية آثر تسميتها " بإبستيمولوجيا التأويل".

ولما كانت المسبقات المنهجية الفينومينولوجية محاولة للكشف عن معنى الوجود في طريقها للإمساك بالأنا لكن بطريقة غير مباشرة، أي من خلال تجليات هذه العتامة الأصلية في الرموز والنصوص والعلامات، فإنها ستتحول هي نفسها، إلى مسبقات التأويلية الريكورية 43. إن هذه المسبقات . هي من جهة، سؤال نحو معنى الوجود، وهي من جهة أخرى، محاولة للوعي بهذا المعنى عبر تفكيك رموزه ودلالاته المطمورة في النظم اللغوية للنصوص.

إن ريكور، في مقدمة كتابه "صراع التأويلات " le conflit des interpretations يشير، بصريح العبارة إلى تأثره الكبير، في بداية مشروعه الفلسفي، بفينومينولوجيا هوسرل بالأساس. يقول ها هنا :" ولقد تدربت في السنة نفسها على الأعمال التي نشرها هوسرل، والذي يعد المؤسس لتيار الظاهراتية، كما اطلعت على همه في الوصف السليم والدقيق للظواهر المادية[...] كانت مساهمتي الأولى للفلسفة بالإضافة إلى الأعمال المهداة إلى فكر أساتذتي الأوائل، تتمثل في تمرين على الفلسفة

الظاهراتية المكرسة للإرادة"44

وتبقى المقولتان الأثيرتان "الرمز يدعو للفكر" و "فسر أكثر تفهم أحسن". منطلق المشروع التأويلي لريكور. فالمقولة الأولى تختزل . بجدارة نادرة، مبحثه الفلسفي عن الإرادة، وأما الثانية ، فهي التي فتحت له أفقا جديدا نحو صياغة

أسس نظرية تأويلية سيبقى الدرس الفلسفي المعاصرا مدينا له بها إلى الأبد.

إن أصالة الهيرمينوطيقا في الظاهراتية تكمن أساسا في قدرتها على صياغة أنطولوجيا للفهم. إلا أن ذلك قد تم بقطع الصلة مع المنهج، على غرار طريقة هايدغر. وليست الأنطولوجيا ها هنا سوى أنطولوجيا الكائن المتناهي، ككينونة، لا كحامل للمعرفة. في حين يقترح ريكور طريقا طويلا وطموحا وغير مباشر. لقد كان همه الأكبر هو بلورة هذه الأنطولوجيا عبر وضع إبستيمولوجيا للتأويل.

لم يعد للفهم مع ريكو، سبيلا للمعرفة، كما كان الأمر عند الظاهراتيين. لقد أصبح طريقة من طرق الكينونة، أي " طريقة هذا الكائن الذي يوجد وهو يفهم"45. وما دام المعنى هو تجل فاضح لأصالة الكينونة، وأنه يضل دائما محجوبا بالعتامة والتعمية، في إطار "تعابير مضاعفة"، فإن عمل التأويل، في نظر ريكور، هو"عمل الفكر الذي يتكون من فك المعنى المختبئ في المعنى الظاهر. ويقوم على نشر مستويات المعنى المنضوية في المعنى الحرفي. وإني ، إذ أقول هذا[الكلام لريكور]، فإني أحتفظ بالمرجع البدئي للتفسير، أي لتأويل المعاني المحتجبة. وهكذا يصبح الرمز والتأويل متصورين متعالقين. إذ ثمة تأويل،هنا حيث يوجد معنى متعدد. ذلك لأن تعددية المعنى، تصبح بادية في التأويل."46

من هذا التصور، تحديدا، عجل ريكور، بنقل النقاش التأويلي إلى اللغة باعتبارها فعلا محايثا للتجربة البشرية . من جهة، وللوجود الكلي، من جهة ثانية. إنه الطريق الإبستيمولوجي الأصيل، نحو صياغة جديدة للكوجيطو، من

خلال أهم الوسائط الإنسانية كالعلامات والرموز والنصوص.

د-2. من أجل نظرية عامة للخيال:

لقد انطلق ريكور في صياغة نظريته في الخيال، من الوقوف أولا عند الصعوبات والإحراجات الكلاسيكية لفلسفة الخيال. ذلك أن أولى هذه الصعوبات تتمثل في كون هذه الفلسفات تنطلق " من ذاتها تبعا لما يظهر لكل واحدة أنه النموذجي في تشكيلة دلالات الأساس. هكذا تميل إلى بناء نظريات للخيال أحادية المعنى كل مرة، لكن نديةـ"47

وكذلك من جملة الإحراجات التي عاشها إشكال الخيال في التقليد الفلسفي. السمعة السيئة التي كانت لكلمة "صورة". فهي تارة كلية ذهنية(علم النفس السلوكي)، وتارة ثانية إثارة اعتباطية لأشياء بعيدة، وتارة ثالثة إثارة لأشياء غير موجودة ومتوهمة، وتارة رابعة إدراك ضعيف للواقع.

وفي معرض حديثه عن الخيال في علاقته بالاستعارة، يُقرّ ريكور بأن الخيال "يقدم وسيطا نوعيا، في لحظة بزوغ دلالة جديدة خارج خرائب الإسناد الحقيقي" 48، فالمسندات الشاذة – الاستعارة مثلا وعلى عكس الكناية والمجاز المرسل – تعمل دائما على توسيع المسافة المنطقية بين الحقول الدلالية. وبناءا عليه فالخيال[عند ريكور دائما] هو " الإدراك الحاد والرؤية الفجائية لملاءمة إسنادية جديدة، بما في ذلك طريقة بناء الملاءمة في انعدامها."49

وأما الصورة فتعني في اللعبة التخييلية، تعليق الدلالة ، وكذا نشر المعنى في مجالات حواسية، ومن ثم فإن الخيال الريكوري هو " لعبة حرة بإمكانيات ما في حالة عدم الالتزام حيال عالم الإدراك أو الفعل. وفي حالة عدم الالتزام هذه

نجرب أفكارا جديدة وطرقا جديدة للكينونة في العالم."50

د-3. الاستعارة الحية والمعنى المضاعف:

إن ما يميز الأعمال الأدبية، هو انطواء بنيتها الدلالية على المعنى المزدوج، أو ما يسميه ريكور "بفائض المعنى". وما دامت الاستعارة هي محك القيمة الإدراكية للأعمال الأدبية، فإن ريكور ، من خلال الوقوف عندها، يعطي " نظرية الدلالة اللفظية كامل امتدادها الممكن."51

ولئن كانت الاستعارة عند مونرو بير سلي " قصيدة مصغرة" ، فإن ريكور يرى في المعنى الضمني للاستعارة إيحاءا connotation أكثر منه مطابقة denotation. إن الاستعارة ،عنده دائما، هي الاستعمال المنحرف للأسماء وانزياح التسمية. الاستعارة بالأحرى استعمال منحرف للمسندات في إطار الجملة كلها.

لقد ظلت الاستعارة، طيلة المسار البلاغي القديم، أي منذ السفسطائيين وأرسطو، وإلى حدود القرن التاسع عشر مجرد تعبير مجازي أو صورة شعرية " توفر فيها المشابهة سببا لإحلال كلمة مجازية محل كلمة حرفية غائبة "52، ومن ثم فإنها تختلف عن الكناية " التي تحل فيها المجاورة الموقع الذي تحتله المشابهة في الاستعارة."53

كان هذا فيما مضى، أما النظريات النقدية المعاصرة، فإنها ترى في الاستعارة نوعا من المنافرة، بتعبير جان كوهن،أو نوعا من المجافاة والتناقض والتوتر. وبهذا المعنى الأخير، تكون الاستعارة " خلقا تلقائيا، وابتكارا دلاليا، لا مكان له في اللغة السائدة"54 . ولذلك " تشبه الاستعارة حل لغز أكثر مما تشبه اقترانا

على المشابهة، لأنها تتكون أصلا من حل لغز التنافر الدلالي."55

إن الاستعارة الحية ، بهذا المعنى، هي ابتكار دلالي تلقائي، على الرُّغم من تموقعها في اللغة العادية، لكن بمسند غير متوقع على عكس الاستعارات الميتة التي لم تعد تحمل من الاستعارة سوى الاسم فقط لأنها حصرت المعنى وسيّجته وأصبحت، من ثم، كلاما عاديا. فعبارة "أرجل الكرسي" مثلا لم تعد تحقق التنافر في الجملة، وبذلك فقدت دهشتها وديناميتها في تغريب الكلام. هذا هو مصير الاستعارات المكرورة كما في التداول اللغوي اليومي، أي إن مصيرها هو الموت.

ولما كانت الاستعارة، باعتبارها بناءا لغويا يتميز بالانسجام، ويجعل من ثم الدُّنو من بنية المعنى أمرا ممكنا ، فإن الرمز على النقيض من ذلك. إن الرموز بحسب طبيعتها المزدوجة، طبيعة لغوية، وأخرى لغوية مقيدة بالكون، تجعل من مسألة الاقتراب من بنيتها في غاية الصعوبة. لذلك سعى ريكور إلى توضيحها في ضوء نظرية الاستعارة، ذلك أن " الاستعارة هي العنصر الكاشف المناسب، لإضاءة هذا الجانب من الرموز، الذي له مساس باللغة."56

د-4. المتخيل والمحكي:

بداية تجدر الإشارة إلى أن مشروع ريكور الفلسفي، ومنذ كتابه " الزمن السردي"57، حتى أواخر حياته ، نهض على مفهومين أساسيين، الأول هو " المخيال الاجتماعي" الذي يعني بالنسبة إليه، تلك الكفاية المنتجة لتمثلاتنا في التاريخ والمتجلية إما في صورة الإيديولوجيا، أو في صورة اليوتوبيا. وأما المفهوم الثاني فهو " الهوية السردية "باعتبارها صوغا حكائيا، أو وظيفة حكائية 58، يكتسبها الانسان عبر إنتاجه لمختلف صنوف القص والسرد

والحكي.

فالحكي، باختلاف أشكاله، يستطيع أن يختزل الطابع المشترك للتجربة الإنسانية على اعتبار أن الفعل السردي زمني بالأساس. يقول ريكور: " كل ما نحكيه يحدث في الزمن، ويستغرق زمنا ويجري زمنيا، وما يحدث في الزمن يمكن أن يحكى. ولعل كل سيرورة زمنية، لا يعترف لها بهذه الصفة إلا بمقدار ما هي قابلة للحكي بطريقة أو بأخرى."59

تبدو الإشكالية الزمنية والسردية في غاية الصعوبة. إلا أنها تتقلص استحالتها كلما انتظمت اللغة في خطابات أكبر من العبارة، كالنصوص مثلا، محكية كانت أم شعرية أم نقدية. وفي هذا الإطار يستعير ريكور من أرسطو مصطلح الميثوس الذي يعني الخرافة أو الحبكة، وذلك بغاية تحديد عمارة التركيب اللفظي لأي نص حكائي.

لقد وجهت موضوعة الحبكة كل الجهود الذي بذلها ريكور في أثناء بحثه في التاريخ، والملحمة، والقصة الشعبية،والرواية الحديثة. لأجل ذلك، نجده يقف عندها معرفا إياها قائلا : " الحبكة هي مجموع التنسيقات التي تتحول من خلالها الأحداث إلى حكاية[...] إن الحبكة هي الوسيط بين الحدث والحكاية[...]ذلك أن الحدث ليس مجرد حادثة أو شيء يقع بل هو مكون سردي"60. ولعل الكفاية القادرة على رصد ومتابعة هذه الترسيمة (أي الخطاطة السردية)، والمسماة حبكة، ستمكن صاحبها، لا محالة، من الفهم.

ولما كان الحكي هو سرد لتاريخ بشري، سمته الأساس اللّاتجانس، فإن الحبكة، كوحدة سردية، هي وحدها القادرة على أن توحد بين هذه العناصر اللامتجانسة لتجعل منها " كلية واضحة مفهومة"61.

لقد اعترض ريكور على الزعم القائل إن تطور الرواية المعاصرة، إعلان صريح عن عدم كفاية الحبكة في وصفها للأحداث السردية. فكل هذه الآراء أساءت فهم وتحديد العلاقة بين البرادغم(الصوغ الحبكي) والعمل الأدبي المتميز. فالبناء الحبكي الرائع، هو نتاج للتراكمات التي حققتها الممارسة السردية نفسها، ومن ثم فإن للخطاطة السردية بعدا كرونولوجيا يتناوب فيه التجديد والترسب الاستقراري. إن الانحراف عن المألوف الحاصل في الحالة الأولى(التجديد) لا يتم إلا على خلفية نقدية.

وأما بخصوص مسألة التعارض بين واقعية التاريخ ولا واقعية التخييل، على اعتبار أن للتاريخ مرجعية وأن التخييل لا مرجعية له، فإن ريكور يرى في الحبكات المبدعة قدرة كبيرة على استخلاص التجربة البشرية الزمنية المضطربة، " إن الوظيفة المرجعية للحبكة، تكمن داخل قدرة التخييل على تشخيص تلك التجربة الزمنية شبه الخرساء."62

والحاصل إن عالم النص (التخييل)، يدخل في صراع مع العالم الواقعي (التاريخ)، إما من أجل إثباته أو نفيه. إلا أن العمل الفني الرائع، هو ذاك الذي يقلق علاقتنا بالواقع، ويجعل اللغة تبدو " خطيرة "، بتعبير هولدرلين قبل نيتشه.

د-5. عالم النص:

إن ما يجعل الظاهرة الأدبية ممكنة ومتميزة، كونها تلغي الخاصية التقريرية والتوضيحية للمرجعية، وتسعى جاهدة إلى تدمير العالم من خلال التخييل، والاحتفاء باللغة لذاتها، على عكس الخطابات المادية المرجعية. ومع ذلك " لا

وجود لخطاب خيالي أكثر اتصاله بالواقع "63. هذه المرجعية الأصيلة هي التي آثر هايدغر وسمها بعبارة " الكينونة في العالم ". وأما مهمة التأويل فهي " توضيح شكل الكينونة في العالم المعروضة أمام النص."64

ولا ريب، حسب ريكور دائما، أن ما يؤول هو ليس سوى ممكن من ضمن ممكنات عدة للعالم، لأن هذا العالم ما هو إلا مجرد إقامة لمؤول(بكسر الواو)، ملبّدة بأخص ممكناته. وهذا ما يشكل عالم النص. هو عالم يؤسس لنوع من المباعدة بينه وبين الواقع اليومي. إنها "المباعدة التي يقحمها الخيال في إدراكنا للواقع."65

ثمة إذن في تضاعيف الخيال طاقة وقدرة هائلة على إعادة توصيف الواقع، أي إنها تعيد خلقه وإنتاجه من جديد، إما بواسطة الخرافة ، أو من خلال الحكاية كما قال أرسطو. ولعل فهم الإنسان لذاته، لن يتم إلا عبر هذا الوسيط اللغوي (النص) باعتباره يشكل مقترحات وممكنات في الوجود.

إن ريكور، وعلى عكس الكوجيطو، لا يعتقد بأن الذات تعرف نفسها بالحدس المباشر، بل يتم ذلك من خلال العلامات الثاوية في النص الأدبي وكذا من خلال فهمها. والفهم ما هو سوى " فهم الذات أمام النص"66. فلكي أفهم- كقارئ- علي أن أتيه في متاهات النص، وأن أتلصص على طبقاته السفلى، وبذلك تُدخلني القراءة في التّحوُل اللعبي للأنا.

الأمر هذا يستوجب اتخاذ مسافة ما حتى بين الذات والذات. آنئذ يمكن-بل يجب- لنقاد أوهام الذات، من مثيل الماركسيين والفرويديينن أن يساعدوا على فهم الذات المشكلة من طرف " شيء النص غير المحدود"، لأن أصالة النص، تكمن أساسا، في " شيله اللامحدود."67

تركيب:

يبدو أن القرن العشرين، وبحكم الأحداث التي عرفها، قد شهد قطائع إبستيمية كبرى الشيء الذي سيكون له أثر لا محالة على الفن ونظرية الأدب. ونظرية الخيال لم تكن لتحيد عن هذا التدافع الإبستيمي انطلاقا من الفلسفة الظاهراتية بامتداداتها إلى الفلسفة التأويلية. وفيما يلي نورد أهم الخلاصات التي جاءت بها هذه الفلسفات انطلاقا من روادها:

1- هوسرل: يربط هوسرل بين الخيال والقصدية-الوعي، كما أنه ينظر إلى التمثيلات التخييلية في إطار الامتلاء العيني والإدراك الخارجي.

2- سارتر: في إطار فلسفته الوجودية يربط سارتر بين مفهوم الخيال والحرية، إذ بالخيال وحده نستطيع أن نمنح تفكيرنا حرية كبيرة للتحرك في اتجاه إخضاع الواقع لإرادتنا. إلا أن الخيال، على الرُّغم من قدراته هاته، يظل مطبوعا بالعدمية، لأن عالم الخيال عالم لا واقعي. وهنا تحديدا تكمن هشاشته وضعفه.

3- باشلار: نشير بداية إلى أن مشروع باشلار الفكري قد تأسس أساسا على مفهوم الخيال الحلمي. والخيال عند هذا المفكر ليس هو ذاك التشكيل السطحي للصور وإنما هو ملكة للخلق والإبداع. وما يجعل الخيال يتحرك كطاقة خلاقة هو العناصر الأربعة المكونة لكوسمولوجية الكون.

4- جان بورغوس: لقد استطاع بورغوس بعمقه وأصالته وحدسه الفني تأسيس شعرية خاصة بالمتخيل تقوم على اعتبارها : -الصورة دليلا – الصورة الشعرية عينة استشرافية – الصورة الشعرية منذورة لتغيير نظم الأشياء – الصورة تفتن وتدهش.

5- بول ريكور: لقد انتقد ريكور الإجراءات الكلاسيكية لفلسفة الجمال في نظرتها الدونية للصورة، انتقادا شديدا. فالصورة في اللعبة التخييلية، بالنسبة إليه، تعلق الدلالة وتمنحها إمكانيات جديدة. ومن ثم فإن الخيال يمنحنا فرصا أخرى لتجريب إمكانيات جديدة للكينونة.

هوامش الفصل الخامس

1- إدموند هوسرل: " فكرة الفينومينولوجيا"، ترجمة فتحي إنقزو- المنظمة العربية للترجمة- ط1- بيروت-لبنان/ أغسطس 2007. ص.56
2- نفسه: ص 15
3- نفسه: ص.32.
4- نفسه: ص.84.
5- نفسه: ص.93.
6- ميرلو بونتي: من " شعريات المتخيل" العربي الذهبي مرجع مذكور،ص.121
7- هوسرل: من نفس المرجع(العربي الذهبي)، ص.123،
8- هوسرل: " فكرة الفينومينولوجيا"، مذكور،ص.113،
9- نفسه: ص.114،
10- نفسه،ص.115،
11- نفسه،ص.127-128.
12- انظر "شعريات المتخيل"- العربي الذهبي ، مذكور، ص.129،
13- مانيلا سيرفيا: من " شعريات المتخيل"، مذكور، ص.129،
14- مانيلا سيرفيا: نفس المرجع،ص.127،
15- نفسه،ص.134،
16- نفسه،ص.134،
17- سارتر: من "شعريات المتخيل"، مذكور،ص.133،
18- سارتر: من " الخيال والمتخيل-في الفلسفة والنقد الحديثين"، يوسف الإدريسي- مطبعة النجاح الجديدة، الطبعة الأولى-2008،ص.72.
19- شاكر عبد الحميد: "الخيال، من الكهف إلى الواقع الافتراضي"، عالم المعرفة- فبراير2009- ص.176-177،
20- يوسف الإدريسي: الخيال والمتخيل- مذكور،ص.75-76.

21- انظر " شعريات المتخيل"، مذكور، 156.

22- سعيد بوخليط "باشلاريات- غاستون باشلار بين ذكاء العلم وجمالية القصيدة"-منشورات فكر الطبعة الأولى،2009، ص،25.

23- نفسه: ص،22-23.

24 – Gaston Bachelard : Lair et les songes ; essai sur l imagination du mouvement Librairie jose corti 11 reimpression 1987.p.7

25 - ibid.p :19

26- غاستون باشلار"الماء والأحلام- دراسات عن الخيال والمادة". ترجمة د. علي نجيب إبراهيم- تقديم أدونيس- المنظمة العربية للترجمة- ط.1-بيروت، كانون الأول(ديسمبر)2007.ص: 16

27- نفسه:ص،42.

28- سعيد بوخليط:"باشلاريات" مرجع مذكور،ص،42.

29- نفسه:ص،43.

30-باشلار:"الماء والأحلام" مذكور،ص،19.

31- نفسه: ص،19.

32- يمكن العودة إلى كتاب باشلار "شعلة قنديل"- ترجمة د. خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،ط.1-1995،ص،67 فما فوق.

33- نفسه: ص،5.

34- باشلار:"الماء والأحلام"، مذكور،ص،18.

35- باشلار"شعلة قنديل"، مذكور،ص،10.

36-Jean Burgos : Pour une poitique de l imaginaire .ed ;seuil.1982.

37- جان بياجي: عن " الشعر العربي الحديث-بنياته وإبدالاتها.2 الرومانسية العربية" لمحمد بنيس، دار طوبقال للنشر، الطبعة الأولى 1990،ص،145.

38- نفسه: ص،145-146.

39- المرجع السابق،ص،146-147.

40- جان بورغوس: نقلا عن" الخيال والتخيل" يوسف الإدريسي، مرجع مذكور،ص،180.

41-;Jean burgos : pour une poetique de l imaginaire ; cite ;p.9.

42- ibid .p .125-126.

43-. P. Ricoeur : du texte a l action- edition.seuil1986.p :55-99.

44- بول ريكور " صراع التأويلات- دراسات هيرمينوطيقية"- ترجمة د. منذر عياشي، مراجعة د. جورج زيناتي- دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة الأولى،2005،ص،13-14.

45-نفسه: ص،38.

46- نفسه، ص:44،

47- ريكور، " من النص إلى الفعل-أبحاث التأويل"-ترجمة محمد برادة – حسان بورقية، الطبعة الأولى 2001، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ص:166،

48- نفسه، ص:168،

49- نفسه، ص:168،

50- نفسه ، 170،

51- ريكور، " نظرية التأويل" ترجمة سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي- ط، 2 ،2004،ص:83،

52- نفسه، ص:88،

53- نفسه ، ص:88،

54- نفسه، ص:93،

55- نفسه، ص:93،

56- نفسه، ص:96-97،

57-,P , Ricoeur : Temps et recit ,ed,seuil,1983 ,

58-, Ricoeur, L identite narrative, in Esprit,7-8,1988,P,295

59- ريكور، " من النص إلى الفعل" مذكور،ص:8

60- نفسه، ص:9،

61- نفسه، ص:11،

62- نفسه، ص:12،

63- ريكور، " من النص إلى الفعل" مذكور، ص:87،

64- نفسه، ص:88،

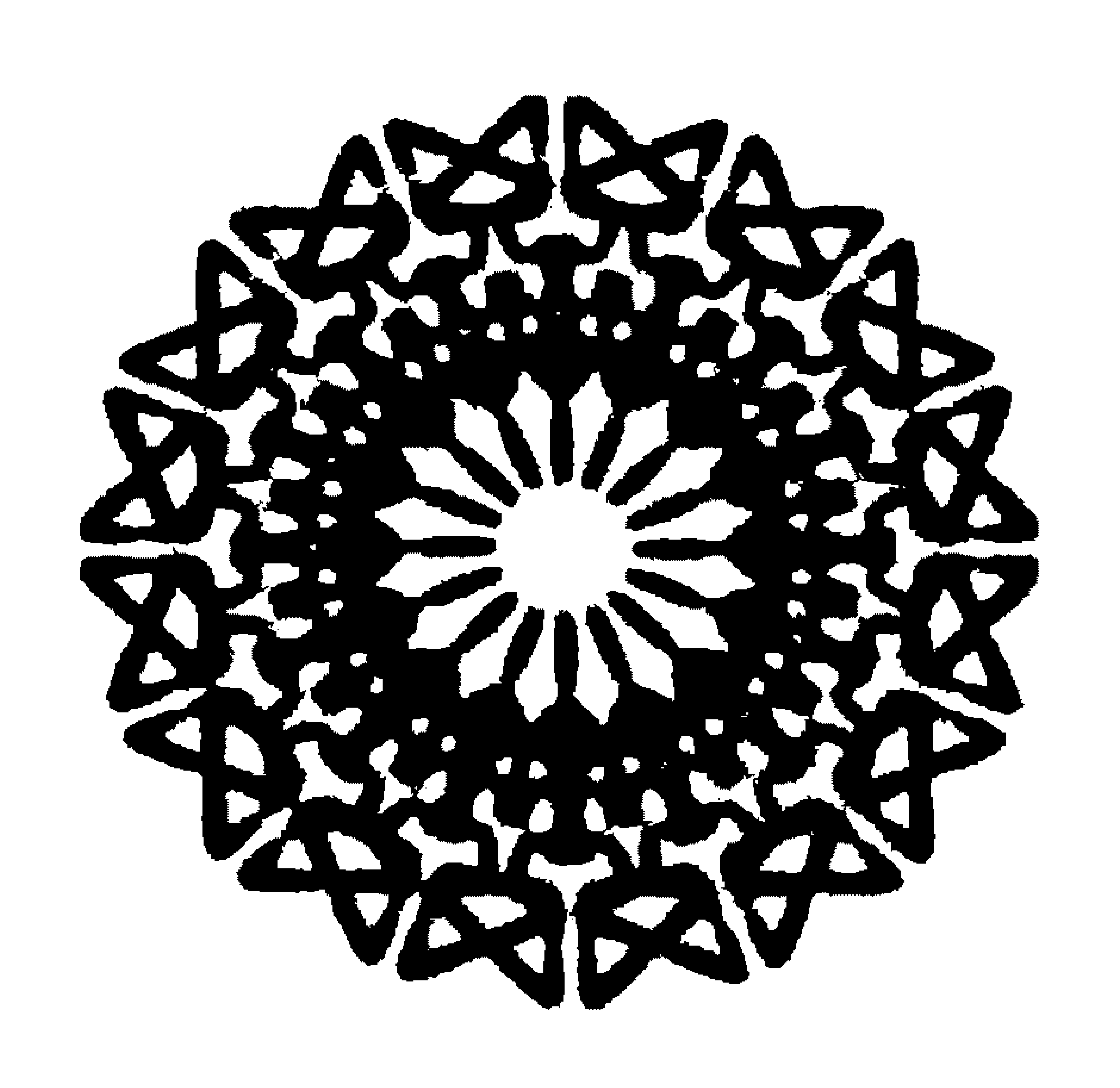
65- نفسه، ص:88،

66-نفسه، ص:90،

67- نفسه، 96،

القسم الثاني

الشعرية العربية: بين الصورة والخيال



الفصل الأول

الصورة الشعرية : مفهومها، وطبيعتها، ومكوناتها

يقصد بمفهوم الصورة الشعرية ذلك التحقق الشعري الساحر في فضاء الخيال الرحب من خلال تحريك وتشغيل آليات البناء في الذهن والنفس معا عند المبدع، قصد إنجاز صورة شعرية تدهش المتلقي وتؤثر فيه. إن الصورة الشعرية هي مرحلة من مراحل البناء التخييلي في الشعر، بل هي شكل من أشكال التعبير وينبوع متدفق من الأحاسيس والدلالات السيكولوجية التي يستحيل-في غالب الأحيان- أن تتجسد عيانيا. إنها لا تنهض بغير انفعالات اللاشعور وما خفي من الأحاسيس، الشيء، الذي يمكن المجاز من أن يكون سحر اللغة في عالمه البطليموسي. يقول عبد القادر القط بخصوص الصورة الشعرية: «هي "الشكل الفني" من جوانب التجربة الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها للدلالات والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني، أو يرسم بها صورة الشعرية»1.

والحاصل أن الصورة الشعرية هي عمل ذهني يتجاوز حضور موضوعها كما هو الحال بالنسبة لصورة اللقطة2. من هذه الحافة تصير الصورة الشعرية محاولة تكثيف عاطفي ووجداني للتجربة الوجودية بلغة إيحائية قصد تحقيق الفعل والقول الشعريين. ومن هنا تصبح الصورة عملا ذهنيا خالصا ينقل "عقدة" معينة من التجربة الوجودية (قد تكون هذه العقدة فكرية أو عاطفية) في

لحظة رمزية محضة.

إن ممارسة اللعبة الشعرية من داخل الصورة الفنية هي ممارسة للخلق والابتكار، لا ممارسة للتمثيل الذي لا ينفذ إلى عمق الأشياء وعمق الوجود المتجلي والغائر في الوقت نفسه. إذ لا يمكن للتجربة الشعرية البتة أن تكون رؤياوية بغير سحر الصورة الفنية. فالشاعر والناقد الألمعي أدونيس يميز بين عالمين في التجربة الشعرية، عالم ينتهي عند حدود التمثيل من خلال تجربة نمطية، وآخر يتجاوزه إلى إعادة البناء والخلق من خلال تجربة رؤياوية (تصويرية). يقول: «التشبيه يجمع بين طرفين محسوسين. إنه يبقي على الجسر الممدود فيما بين الأشياء. فهو لذلك ابتعاد عن العالم. أما الصورة فتهدم هذا الجسر لأنها توحد فيما بين الأشياء، وهي إذ تتيح الوحدة مع العالم تتيح امتلاكه. لكن العالم يبدو من خلال التشبيه مشهدا أو ريفا.

وتبعا لذلك، تبدو فيه علاقة الإنسان بالعالم باردة وآلية. فشعر التشبيه ينظر إلى الأشياء باعتبارها أشكالا لا معاني أو وظائف. هو إذن لا يمتلكها لا يتوحد معها لا يقبض عليها. هي التي تفرض، على العكس، وجودها على شاعر التشبيه، وتمتلكه. يصبح هذا الشعر حين ذاك ملحقا بالعالم لا سيدا له»3.

الصورة الشعرية إذن شكل من أشكال ترميز هذا الوجود وتكثيفه 4، من خلال التذكر والاسترجاع لمعطيات حسية، أو من خلال تفعيل كيمياء الذهن وقدراته قصد استثمارها في الخلق والإبداع والإضافة وليس فقط مجرد التذكر والتكرار. فبالصورة الشعرية يمكن إضاءة لحظات وجودية كثيفة وجدّ معتمة، هي بمثابة كنه الحقائق، وذلك بهدف القبض عليها وكذا تشكيلها بحركية الزمان والمكان الرمزيين. وبهذا الفعل تغدو الصورة مركزا لإضاءة مناطق أكثر غرابة

وأكثر دهشة في هذا الوجود من أجل استكشافها في شكلها السديمي بحيث لا يقوم الشاعر سوى بمنحها دلالاتها ومعانيها من خلال إعادة ترتيبها.

وعلى هذا الأساس تكون الصورة الشعرية «هي العملية الشعرية كاملة تعكس واقعا فنيا موحدا، دالا إيحائيا، منتظما بتشكيل محدد تحكمه حركة متصلة تحدد بانتهاء دائرة الصورة المنجزة داخل السياق العام مطبوعا بسمة التماسك، يتميز بحجم الدرجة والكم الفني، يتصل بطرفي التجاوز الصوري، حيث تبدأ وحدات أخرى تتفق معه في النمطية والسياق وتختلف معه في الدرجة والنوع كما في صورة الليل التي مر التمثيل بها. وعلى هذا تكون الصورة هي المنطقة الإيحائية الشعرية المشعة التي توجه المتلقي عاطفيا وشعوريا بالإقناع النفسي والعقلي. وقد تكون بيتا أو أبياتا معينة ضمن سياق القصيدة التي يتكون مبناها الكلي من مجموع هذه الوحدات الفنية أو البنيات المتصلة بامتداد واحد يعرف بالتشكيل الشعري الذي يعتمد على الرابط في تدرجه وامتداده ضمن بيئة القصيدة الواحدة»5.

وإذا حاولنا التدقيق في مصدر هذا التركيب اللغوي التعبيري ، نقصد "الصورة " ،فإننا سنستشعر بنوع من الكثافة الوجدانية والنفسية في شكل رموز تعود به-الصورة-إلى مصدر اللاشعور الذي يعتبر منطقة خصبة لمادة الشعر.

وعليه فإن الصورة الشعرية هي تعبير عن تركيبة نفسية معينة مصدرها تفاعل الذات في هذا الوجود مع التجارب الأخرى في أفق إعادة بناء سيكولوجية الذات الشاعرة مما يجعل اللحظة الشعرية من خلال الصور الشعرية، محاولة واعية لإعادة ترتيب هذا التفاعل الكيميائي داخل اللاشعور، وحبكه في قالب صوري قد يكون بصريا أو سمعيا أو سيكولوجيا.

إلا أنه مع كل ذلك تنفلت مجموعة من المعاني اللاشعورية، بشكل إرادي وغير إرادي ، من رقابة الوعي إلى فضاء الصورة لصد طبعها بطابع الصدق. وبهذا المعنى تكون الصورة الشعرية شعورا وجدانيا بحجب أكثر رهافة وعمقا ، وبأبواب مواربة وجانوسية (نسبة إلى إله الأبواب والعتبات جانوس) ليس في مكنة غير الخيال تخطيط ملامحها وهتك شغافها، يقول الدارس سمير علي سمير الدليمي: «وتظل الرؤى في الأحلام أو التهيؤات أو تداعيات الصور واختراقها وتأليفها في المخيلة والخواطر الجميلة والإحساسات الشعرية، تظل كل هذه في ماهية الصورة سواء منها الأشكال الناقصة في الحلم أم الخيال أم الكاملة أم التراثي الممتد والمتلاحق الخطوط والأشباح التي تتراءى للبعض بشكل عام وللفنانين بشكل خاص بوصفها منابع للصورة تقع أيضا في ماهية هذه الصورة»6.

إن لمكونات الجانب النفسي في عملية إنتاج الصورة الشعرية دورا أساسيا في تركيز واختزال كل المرجعيات الحسية في دينامية نفسية تتعامل مع كل المعطيات المرئية تعاملا متلبّسا بدلالات نفسية يصعب تحقيقها عينيا، فكل الدلالات الواقعية تتحول في الصورة الشعرية إلى دلالات سيكولوجية، حتى الأمكنة فهي أمكنة نفسية لا غير.

الزمن أيضا لا ينضح بغير شحناته النفسية. وعلى الذات الشاعرة أن تخلق في هذه العملية حوارا جوانيا يستنطق مناطق اللاشعور وجهات الغرابة فيه. ومن هنا« كانت "الصورة" دائما غير واقعية وإن كانت منتزعة من الواقع، لأن الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع»7.

وكلما استطاعت الصورة أن تستنطق ذلك المخبوء في دهاليز الوجدان إما عن طريق الإدراك الحسي أو الحدس أو الخيال أو الرؤيا وهي ذروة التصوير الشعري الذي يتحول فيه الشاعر إلى نبي،أو مخاطر(بتعبير نيتشه)، يتحدّر بتكتُّر مفرط من الأراضي المستباحة نحو التخوم والأقاصي حيث المضايق كما يقول أبو نواس تتوالج في حقائق الوجود المتشوّف أبدا إلى المستقبل ، كلما أشعت الضياء في الأشياء لينقشع الوجود بشكل عار لا لبس ولا غموض فيه. فلا يمكن أن نتصور شعرا نوعيا يريد أن يكون نافذا بدون أن ينبني على الصورة النافذة وعلى الرؤيا العاشقة لامتلاك الأشياء على حد تعبير الناقد أدونيس. يقول: « تتيح لنا الصورة أن نمتلك الأشياء امتلاكا تاما، كما أشرت، فهي، من هذه الناحية، الأشياء ذاتها، وليست لمحة أو إشارة تعبر فوقها أو عليها. وامتلاك الأشياء يعني النفاذ إلى حقيقتها فتتعرى وتتلألأ في النور. تصبح القصيدة القائمة على هذه الصورة أشبه بالبرق الذي يضيء جوهر العالم وخيلاءه. هكذا تكون الصورة مفاجأة ودهشا، تكون رؤيا، أي تغييرا في نظام التعبير عن هذه الأشياء»8.

وحتى تصل الصورة الشعرية إلى هذا المستوى من الدهشة والإضاءة، لا ينبغي لها أن تفارق ذلك الناظم الرؤياوي الذي يوحد بين المتناقضات لأجل الخلق والابتكار، في تجاوز تلقائي لمبدأ المقايسة. والشاعر الذي لا يستطيع تفجير مخيلته والإتيان بمثل هذه الصور الرؤياوية، أو أن يتفنن في عملية الربط بين أطراف الأشياء المتضادة، إنما ينتج صورا تموت لتوها.

ولما كانت الغاية من الشعر هي الكشف عن الحقائق الغابرة والخفية، «فإن الصورة الشعرية ليست تشبيهية تولد من المقايسة أو المقارنة وإنما هي

ابتكار، تولد من التقريب والجمع بين عالمين متباعدين، بحيث يصبحان وحدة. ليست الصورة هنا مجرد تقنية بلاغية، وصفا، إنها تبدو على العكس، بدئية، تنبثق من الحركة نفسها التي ينبثق بها الحدس الشعري. وهي عصية على الإحاطة بها عقليا أو واقعيا. ذلك أنها تنفلت من حدود العقل والواقع، لأنها تشير إلى ما يتجاوزها، إنها ضوء يخترق ويكشف فيما يتجه نحو المجهول. الصورة هنا تصير أي تغيير»9.

هكذا نستنتج أن الصورة قد تكون خلاقة فتحدث الدهشة والمتعة في نفسية المتلقي، وهي بذلك تضمن لنفسها حق الاستمرارية والديمومة، وقد تكون تشبيهية وتمثيلية بتعبير أدونيس، حينها تتجرد من الناظم الرؤياوي وترتهن بالانفعال العابر معلنة بذلك عن موتها الفوري.

إن الصورة الشعرية الخلاقة، من بين ما تراهن عليه، هو إحداث المتعة واللذة والتأثير في مشاعر ونفوس جمهور القراء على اختلاف تلويناتهم الفكرية وكذا تشكُلاتهم الطبقية 10، وعلى امتداد العصور والأزمنة. ذلك هو حال شعرية التخوم والأقاصي. واهتمام من هذا القبيل بالصورة الشعرية، هو اهتمام أيضا بالمتلقي وبالأثر الذي تحدثه الصورة فيه. المتعة، الدهشة، الفتنة كلها تعابير تعبر عن إحساس واحد يعكس جمالية الصورة وقدرتها الفائقة على خلق عوالم الغرابة في لحظات رمزية عابرة عند المتلقي.

إن وظيفة الصورة الشعرية من خلال هذا الفهم ،هي من جهة أولى وظيفة حوارية وذلك بفتحها لأبواب المساءلة داخل الذات المبدعة وكذا الذات المتلقية قصد استنطاق المجهول واستكشاف ضفافه، وأيضا بفتحها (الوظيفة الحوارية) نقاشا مطولا بين أفق انتظار الشاعرHORIZON D'ATTENTE11، الذي

ينهض بين رغبته في تغيير المفاهيم والمعايير المتداولة بفعل الانزياحات المتكاثرة داخل الصورة الشعرية، وبين أفق انتظار المتلقي الذي من المفروض أن يتفاعل مع هذه الصور بعد مرحلة المتعة والفتنة والاندهاش.

وبهذا الفهم « لا تصبح الصورة شيئا ثانويا يمكن الاستغناء عنه أو حذفه وإنما تصبح وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق، تعجز اللغة العادية عن إدراكه، أو توصيله، وتصبح المتعة التي تمنحها الصورة للمبدع قرينة الكشف والتعرف على جوانب خفية من التجربة الإنسانية ويصبح نجاح الصورة أو فشلها في القصيدة مرتبطا بتآزره المتكامل مع غيرها من العناصر باعتبارها وصلا لخبرة جديدة بالنسبة للشاعر الذي يدرك، والقارئ الذي يتلقى»12.

ومن جهة ثانية هي وظيفة فيتيشية وشهوانية تنحو منحى إيروتيكيا بفعل الفتنة التي تخلقها الصورة في ذات القارئ وكذا اللذة التي يشعر بها المتلقي وهو يراود مناطق الإغراء والإثارة بغية الكشف عن خبايا الوجود وضفاف المجهول، مما يخلف لديه حالة من الإشباع بعد كل قراءة –مراودة. إن لعبة الظهور والإختفاء على جسد النص، هو ما يمنح الصورة منحى إيروتيكيا معتبرا .13

هنا تحديدا يمكن التحدث عن تعدد القراءات بالنسبة للصورة الواحدة. فمع كل قراءة جديدة نستكشف منطقة من مناطق الظل في الصورة، ودلالة من دلالاتها. وبهذا الصدد يقول الدارس كمال أبو ديب: «تظل العلاقة بين الصورة والسياق الكلي للتجربة الشعرية المحرق الأساسي الذي ينبغي أن تنبع منه الدراسة. وتبلغ هذه العلاقة حدا من الكثافة والتوتر والكشف لا حدود لها. تستحيل الصورة إلى انحلال للعالم المألوف للأشياء والترابطات والتداعيات

التي تثيرها في النفس. ثم إعادة تركيب له نبعا غريبا لعلاقات جديدة، طرية، غضة، لم نألفها في تطلعنا اليومي للأشياء»14.

نستخلص من كل ما سبق أن للصورة الشعرية وظيفتين: وظيفة تؤديها على المستوى النفسي وقد سبق وأن ناقشناها سواء أثناء عملية خلق وإبداع الصورة عند الشاعر التي اعتبرناها عينة سيكولوجية ترتبط ارتباطا عضويا بالجانب النفسي، ذلك أن جل البحوث النفسية اعتبرت الفن عملية شبيهة بالحلم حيث يستطيع الفنان تحقيق رغباته في فنه وإفراغها فيه وإن بشكل وهمي، ففي الصورة الشعرية تتجلى خصائص صور الأحلام، إلا أن ما يميز الأولى -الصورة الشعرية- عن الثانية هو الأصالة «فكل صورة في الخلق الفني لها جذورها العميقة في عالم اللاشعور لأن وراء هذا الظاهر المضيء الذي نلحظه في ذات أنفسنا مجالا مظلما مجهولا عامرا بالظواهر النفسية التي لا نعرف إلا انعكاساته المعقدة المصورة وهو مجال اللاشعور، وبتعبير الشاعر عن أحلامه الحبيسة يتحرر منها وهذا التحرر يقرب نظرية فرويد من نظرية التطهير عند أرسطو»15، أو أثناء التلقي بحيث التجاوب يكون بالأساس نفسيا بفعل الأثر الذي تتركه.

أما الوظيفة الثانية فتؤديها الصورة الشعرية على المستوى الدلالي عبر تفجيرها لمستويات عدة من الدلالات مع كل قراءة جديدة.

ويتضح جليا- في إطار توصيل المعنى للقارئ- أن للصورة الشعرية مرجعيتها الفكرية المخصوصة، بها تتجدد معالمها وفي أفقها تخطّ أبعادها. فهناك من الاتجاهات النقدية من يرى في الصورة الشعرية وسيلة لتبليغ دلالة محددة ومباشرة وبشكل تقريري واضح وهو ما يصطلح عليه بالصورة الحسية -

البسيطة-16. وهناك بالمقابل اتجاهات نقدية أخرى ترى في الصورة شكلا فنيا نُطلُ من خلاله على عالم أشد تعقيدا بحكم الغموض الذي يلفه والحجب التي تحجبه. لذلك يكون التعبير عن هذه العوالم بشكل إيحائي ومعقد أيضا، الشيء الذي سينتج عن هذا فهما موحدا لهذه الصورة، ستنعتْ إما بالإيحائية أو الكلية، أو الرؤياوية، أو الرمزية، وذلك انسجاما مع نسبة ودرجة إيمان كل ناقد أو اتجاه بهذا الشكل الصوري التعبيري.

تركيب:

لا غرو – كما تبين في هذا الفصل – أن الصورة الشعرية هي بناء تخييلي في المجال الشعري، وأنه ينبغي لها أن تكون في هذه اللعبة ممارسة للخلق لا للتمثيل، بل هناك من يذهب أبعد من ذلك بكثير إذ يُقرّ على أنها – الصورة- تشكل الشعرية ككل.

وأما بخصوص وظيفتها فإن لها وظيفتين: الأولى سيكولوجية، والثانية دلالية. وتبقى الصورة الرؤياوية هي أعلى مرتبة من مراتب التصوير من جهة الانسجام،والقادرة على خلق الدهشة والفرادة في التجربة الشعرية.

هوامش الفصل الأول

1- عبد القادر القط: "الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر"-دار النهضة العربية للطباعة والنشر ط2-1401هـ/1981م. ص: 391.

2- انظر عبد الله راجع: "القصيدة المغربية المعاصرة- بنية الشهادة والاستشهاد". ج1 منشورات عيون دار قرطبة. إذ يعتبر الصورة الشعرية "تركيبية فنية يلعب الخيال فيها دورا أساسيا، ومهمتها نقل التجربة المراد التعبير عنها، وهي لا تستلزم وجود موضوعها مما يؤكد أنها حادثة ذهنية قبل أن تكون استرجاعا لمشهد معين" ص: 236.

3- أدونيس: زمن الشعر-دار الآداب بيروت لبنان ط3 ص: 154.

4- انظر أحمد الطريسي أعراب: "الرؤية والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب" الدار العالمية للطباعة والنشر- بيروت- لبنان ص: 51.

5- سمير علي سمير الدليمي: "الصورة في التشكيل الشعري" دار الشؤون الثقافية العامة- آفاق عربية ط1-1990- ص: 86-87.

6- نفسه ص: 27.

7- عز الدين اسماعيل: "الشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية-دار العودة بيروت ط5-1988 ص: 127.

8- أدونيس: "زمن الشعر" مرجع سابق- ص: 154.

9- أودنيس: "الشعرية العربية" دار الآداب بيروت ط1 1971 ص: 77.

10- يقول جان بورغوس هنا: "إن الصورة تفتن، لأنها تسمح بالرؤية والحياة حين لا نتوقعها، بهذه الفتنة يلعب النص مهما كانت منابعها، ومهما كانت غاياتها بل ولربما تحدد هذه اللعبة الوظيفة الشعرية خارج مسالك الأدب المطروقة" عن محمد بنيس "الشعر العربي الحديث-ج2 " مرجع سابق ص: 147.

- H.R jauss : pour une esthétique de la réception ed-

-11 .Gallimard p :49

12- جابر عصفور: " الصورة الفنية: مرجع سابق ص:383

Roland barthes: plaisir du texte-ed du seuil-1973

13- .p19

14- كمال أبوديب: "جدلية الخفاء والتجلي-دراسة بنيوية في الشعر" دار العلم للملايين- ط2-1981 ص:.47

15- محمد غنيمي هلال: "النقد الأدبي الحديث" مرجع سابق- ص: 371.

16- أقصد هنا الكلاسيكية، انظر بهذا الصدد أحمد الطريسي أعراب "الرؤية والفن" مرجع سابق- ص:46

الفصل الثاني

طبية العلاقة بين الصورة الشعرية والخيال

أ- علاقة الصورة بالخيال:

إن طبيعة العلاقة بين الخيال والصورة الشعرية هي طبيعة الانتماء- ذلك أن الصورة تنتمي بالضرورة إلى ملكة الخيال- والتحقق والإنجاز. ونعني بذلك أن الخيال لا يمكن أن يشتغل ويتحقق إلا بواسطة الصورة، بل الأكثر من هذا، إن القوة التخييلية تستطيع الاحتفاظ بصور المحسوسات ورعايتها ما دام الواقع لا يستطيع ذلك. تستعيدها وتستحضرها متى شاءت من جهة، وتخلق وتبدع مثيلات لها أنى شاءت من جهة أخرى. فالتخيل « نوعان، تخيل استرجاعي يقوم على استعادة صور ماضية تمثل مدركات سبقت معرفتها، وتخيل إبداعي يقوم على إنشاء صور جديدة، وتتجلى فاعلية الإنسان حين يتجاوز واقعه، ويتطلع إلى مستقبله. وهذا التخيل المبدع لا ينشأ من عدم وإنما يستمد عناصره من معطيات الواقع»1.

هكذا يصبح للخيال سحر، هو عالم الصورة الشعرية المبتكرة، هو أيضا أثرها في نفسية المتلقي وما تخلق فيه من دهشة وغرابة. إن الخيال يشبه الرحم حيث تنمو وتترعرع المعاني فيه وتتشكل، من خلال الصورة، بأشكال مختلفة، ومن ثم تغدو الصورة عين الخيال المبدع والخلاق الذي ينقلب من المعلوم إلى المجهول كما يقول أدونيس 2. بل إن الخيال الشعري بهذا المعنى 3،هو

«نشاط خلاق لا يستهدف أن يكون ما يشكله من صور نسخا أو نقلا لعالم الواقع ومعطياته أو انعكاسا حرفيا لأشكال متعارف عليه، أو نوعا من أنواع الانفعالات بقدر ما يستهدف أن يدفع القارئ أو السامع إلى إعادة التأمل في واقعه، من خلال رؤية شعرية، لا تستمد قيمتها من مجرد الجدة والطرافة وإنما من قدرتها على إثراء الحساسية وتعميق الوعي»4.

إن الخيال ،من خلال الصورة الشعرية وبناءا على ما تبين، يروم الهدم والتدمير قصد إعادة البناء والتشكيل. هدم السائد والمألوف والرتيب، وبناء المفترض والممكن والغريب. وإذا كان الخيال يبدع الصورة ويؤلفها قصد إنجاز هندسة خاصة للعوالم المتخيلة، فإن الصورة الشعرية بالمقابل هي التي تخرج هذه العوالم من حالة الإمكان إلى حالة التحقق والوجود. فبالصورة الشعرية يمكننا أن نبني عالما متخيلا جديدا لا يخضع إطلاقا لمنطق الكائن والمعيش وإنما يرشح بكائنات الدهشة والغرابة وسحر الكهنة الغامض والملغز

صفوة القول إن الخيال أعظم فاتح للأراضي المستباحة وغير المستباحة في وجودنا، وذلك بواسطة الصورة. ولعل هذا الرأي هو ما استخلصه الناقد أنطون كرم غطاس حينما قال: «أما الصورة الشعرية فهي السبق من الفكر، الذي لا يصير مادة للشعر بغيرها، لأن الخيال أبعد فتحا من العقل، وهو مقاييس العبقرية والوجه المرئي لها، وبالتالي لا وجود للاختراع الفني إلا بوجود الخيال حتى إن اللغة "البرغماتية" ذات الدلالة النفعية، إذا ما هرمت وشاخت فبإمكانها بواسطة "الصورة" أن تبعث للحياة بعد الموت، وأن تعيد للكائنات "نظارتها الميتولوجية" والمضامين الغيبية التي فارقتها فتتبدل هندسة العالم»5.

ب- انفتاح الصورة على المستقبل من خلال ملكة الخيال:

والخيال الشعري حينما يبدع الصورة الشعرية ويخترعها، إنما هو في هذه الحالة ينتقل من التخيل الاسترجاعي الذي ينبني على تذكر الصورة الماضية، إلى التخيل الإبداعي أو الاختراعي والذي يؤسس صورا شعرية جديدة لتجاوز كل ما هو معطى ونمطي إلى كل ما هو جديد ومتفرد، وليست له أية علاقة بالماضي. وهو -التخيل الاختراعي-بفعله هذا لا يصوب منظوره إلا جهة المستقبل دون أن نتوهم أن هناك قطيعة كلية مع الماضي ولو على الأقل من جهة مواد التخيل. إن انفتاح الصورة الشعرية على المستقبل والتّشوف إليه باستمرار، هو انفتاح على المحتمل وعلى الحلم الذي ظل يراود الذات الإنسانية منذ البدء.

ففي الحلم تنتفي عناصر السببية وينتفي المنطق بعلاقاته المنتظمة، لذلك يعمل الخيال على الانفلات من حدود العقل وصرامة مساطره، وكذا من قبضة الواقع ورتابته إلى منطقة اللاشعور والحلم. ولهذه الأسباب نجد أكثر الصور الشعرية دهشة وغرابة وإمتاعا تلك التي تجيء غامضة وشفيفة في الوقت ذاته تاركة مسافتها الكبرى للإيحاء Connotation أو كما يسميه "إيزر" بمناطق اللاّتحديد 6.

وتجدر الإشارة إلى أن الحديث عن هذه العلاقة بين الخيال في مستوياته الفنية، والصورة الشعرية كرؤيا داخلية تنفتح على المستقبل والحلم، حديث يترك بعض الأسئلة مطروحة وعالقة حول الأثر الذي يتركه هذا الاشتغال النشيط بين التخيل الفني والصورة الشعرية في الذات المتلقية وكذا المتعة

الناتجة عن تلك الشراكة ما بين المنتج-المؤلف، والمستهلك في إنجاز وتحقيق معاني الصورة ودلالاتها.

إن ارتباطا من هذا القبيل بين الخيال والصورة الشعرية على أرضية المستقبل والحلم لا يمكن إلا أن ينتج صورا رائعة بفعل رؤياويتها وبفعل نبشها في سديمية المعنى. فالصورة الشعرية، بوضعها هذا، تقترن« بالرائع السامي Sublime، اقتران وجود الذات المبدعة في أوج إشراقها، ولا تعبر في حال التهيؤ الوجداني، إلى حال التجلي المجسد إلا صياغة ملونة، بل إن حال التهيؤ بالصميم، موسيقى داخلية، تنهض منها عرائس الصورة ويخرجن إليها على معبر هو المجاز»7.

والوضع هذا يشترط بالضرورة مشاركة المتلقي في خلق هذه الروعة والمتعة من خلال تفعيل وتنشيط خياله الذي يجعله في حالة استكشاف مستمرة لعوالم الصورة قصد تبديد غموضها والإمساك بمفاتيح رمزيتها وكذا الالتفاف بمخالفاتها وخروقاتها. وهذا الشعور الرائع يزيد كلما عكست الصورة بقوة حرارة التجربة، ودنت من جوهرها.

لذلك فالصورة الشعرية في التخيل الفني- الاختراعي هي «تشكيل لغوي -ولا شك- يكونها الخيال من معطيات متعددة غير خاضعة لشروط من أي جنس. فالذين اشترطوا حسيتها، وعقلانيتها لن يدركوا ماهيتها بحق. فهي لا تكون إلا كما شاءت لها حرارة التجربة الشعورية، وكما شاء لها انفعال الشاعر. فكلما جاءت الصورة غامضة ومعقدة، كانت أقرب من الحقيقة. فالحسية ليست- إذن- شرطا من شروطها"8.

ترى هذا الفهم لطبيعة الحرارة الشعرية يمتد بعيدا في تراثنا النقدي البلاغي

أم أنه مفهوم عصري وحديث انتقل إلينا عن طريق المثاقفة والانفتاح على فلسفات وشعريات الآخر بشكل متأخر؟

تركيب

لقد تبين لنا جليا، في تضاعيف هذا الفصل، أن العلاقة بين الصورة والخيال هي علاقة انتماء وتحقق، أو بعبارة أخرى، هي عين الخيال. فلئن كان الخيال هي طاقة الصورة الشعرية، فإن هذه الأخيرة هي من يُخرج العوالم المتخيلة والممكنات المفترضة من حالة الإمكان إلى حالة التحقق، ومن الوجود الحالومي بالقوة إلى الوجود الحالومي بالفعل. في هذا التصيُّر، فقط، يتحول الخيال من مجرد خيال استرجاعي إلى خيال اختراعي -فني .

هوامش الفصل الثاني:

1- محمد عزام: "بنية الشعر الجديد" مطبعة النجاح الجديدة- دار الرشاد- الدار البيضاء- ص:.51

2- انظر أدونيس: "الشعرية العربية" مرجع سابق ص:.70

3- وأقصد المعنى الجديد الذي أصبح عليه مفهوم الخيال الشعري، وهو معنى يغاير ويتجاوز ما كانت تروج له الشعرية العربية التقليدية بخصوص الخيال وأشكال تمظهره. فإذا استثنينا وجهات نظر كل من عبد القاهر الجرجاني، وأبي محمد القاسم السجلماسي وحازم القرطاجني التي تميزت بالفرادة والوجاهة خصوصا في مناخ كان فيه لمقولة "الصدق والكذب" دور مهم في توجيه النقاشات الكبرى. فإن جل نقادنا وبلاغيينا كانوا ينظرون إلى الخيال باعتباره يثبت الكذب ولا ينفيه، يقول عبد الله راجع "خارج هذا الفهم- ويقصد النقاد الثلاثة- لمسألة التخييل لا نكاد نعثر لدى نقادنا القدماء على رأي أكثر وجاهة في الموضوع، فقد اختلطت قضية التخييل عند أغلبهم بمسألة "الصدق والكذب" من جهة وبمفهوم العلوم من جهة ثانية، وانصبت أكثر اجتهاداتهم وجاهة على تضييق مجال التخييل وحصره فيما يسمى

بالاستعارة والكناية والتشبيه، ويبدو أن مفهوم الصورة الشعرية باعتبارها ثمرة من ثمار خيال خلاق لم يطرح نفسه إلا بعد أقوال الكلاسيكية التي آمنت بسلطان العقل. ومعنى ذلك أن المفهوم الحديث للخيال الشعري لم يوجد صدفة، وإنما هو وليد فلسفة مغايرة وتصور جديد للعالم والإنسان" القصيدة المغربية المعاصرة مرجع سابق ص: 231-232.

4- خالد محمد الزواري: "الصورة الفنية عند النابغة الذبياني"- مكتبة لبنان- الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان- ص: 98.

5- أنطون كرم غطاس- عن خليل أبوجهجه: " الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد" -دار الفكر اللبنانية- بيروت- ط1 -1995- ص: 232.

6- انظر فولفغانغ إيزر: "فعل القراءة" ترجمة حميد الحميداني والجيلالي الكدية- منشورات مكتبة المناهل ص: 102 وما فوق.

7- أنطون كرم غطاس- عن خليل أبوجهجه: "الحداثة الشعرية العربية" مرجع سابق- ص: 238.

8- أحمد الطريسي أعراب: "الرؤوية والفن" مرجع سابق ص:44.

الفصل الثالث

الصورة الشعرية بين القديم والحديث

لقد رأينا،بناءا على كل ما سبق، كيف أسهمت الفلسفة الأرسطية بمبادئها الصارمة والمتصلبة عند حدود العقل وسلطانه في نسج المناخ الثقافي العربي القديم بشكل عام والذوق الأدبي بشكل خاص. وقمين بالإشارة في هذا الصدد إلى أن صناعة المنطق عند أرسطو بمعياريته القضوية الصورية، تلك التي لا تؤمن بتداخل الحدود وانتفاء الفواصل، كانت تنظر إلى صناعة الشعر باعتباره محاكاة لما هو كائن أو ما ينبغي أن يكون بشكل يتخطى دور المغلط والموهم عن طريق التشبيه وضرورة الحفاظ على الحدود والفروق 1.

وعلى هذا الأساس سوف يتأسس أفق انتظار الشعر العربي ليغدو مفهوم الشعرية يعني ضمنيا القدرة على التمثيل والتشبيه، ومن ثم القدرة على اكتشاف علاقات التشابه بين الأشياء سواء كانت هذه العلاقات مألوفة أو خفية2.

أ - موقف البلاغيين القدامى من التشبيه:

لئن كانت البلاغة العربية قد انبنت في جوانب كبيرة من منظومتها على المنطق الأرسطي ونشأت وترعرعت تحت رعايته ووصايته وتطورت بمباركته وبتوجيهاته، فإن التشبيه كعنصر من عناصر هذه البلاغة وباعتباره أيضا لا

يخل بمقولة "الصدق والوضوح" سيكون «أكثر الأنواع البلاغية أهمية بالنسبة للناقد والبلاغي القديم، والحديث عنه بمثابة مقدمة ضرورية لا يمكن تأمل الاستعارة والمجاز دونها»3.

والتشبيه في أصله «عملية فنية جمالية، تهدف إلى توضيح فكرة أو تقريب معنى آخر أو تمثيل شيء بشيء مدحا أو ذما، تزيينا أو تقبيحا. وتتفاوت هذه القيمة الفنية بتفاوت مهارات الكتاب والشعراء، كما أن لعلاقاتهم بمن يوجهون إليه الخطاب أو يتحدثون عنه، أثرا في هذا التباين»4.

نستخلص مما سبق كيف أن التشبيه هو مشابهة بين طرفين فقط، أي أنه يحافظ على تفرد وتميز كل طرف على حدة. صحيح أن هناك صفات التقاطع والتشابه بين الطرفين الخاضعين لعملية التشبيه، لكن صفة التمايز والاختلاف عديدة وأكثر بكثير من صفات التقاطع هاته، مما يضمن حق التباعد والتفرد لكل طرف في هذه العملية.

ولقد حاول جل النقاد واللغويين العرب القدامى تشييد ذوق أدبي بعينه، وكذا ذر بذور الانبهار بالتشبيه والاندهاش لقوته. وكان لقدامة دور كبير في تقديس التشبيه وجعله غرضا من أغراض الشعر من خلال كتابه "نقد الشعر" ناهيك عن أنه افتتن بالتشبيه الذي يكتفي بعنصر واحد في التماثل بين طرفيه مع الإبقاء على مسافة كبرى من التمايزات والفروق وذلك إيثارا للوضوح واحتراما للنظام اللغوي الموروث. لذلك فالشيء لا ينبغي في نظره أن يشابه مثيله من جميع الجهات لكي لا يكون إياه 5.

وحقيقة الأمر أن دفاع النقاد العرب القدامى كلهم بالإجماع عن التشبيه لم يكن وليد إعجاب حقيقي بقدرة هذا النوع من التصوير على الخلق والابتكار،

وإنما كان ناتجا بالأساس عن خلفية دينية محضة ترى في ضرورة الحفاظ على بنية اللغة العربية الموروثة ونظامها، حفاظا على لغة القرآن المقدسة والتي لا ينبغي أن تشوبها أية شائبة.

ورغم النضج الكبير الذي أبان عنه الجرجاني إلا أنه لم يخف استحسانه الكبير للتشبيه القائم على التناسب المنطقي دون الإشارة إلى الأبعاد النفسية له. وتصور الجرجاني بخصوص البلاغة عامة هو تصور منسجم مع تصور الأشعري الذي يرى في مبدأ "الصدق" ثابتا لا يمكن الانزياح عنه، ذلك أنه لا يؤيد قضية الغلو المطلق في المشابهة.

ومهما حاول ابن رشيق القفز على مقولة التناسب العقلي التي وجهت البلاغيين العرب القدامى وتجاوزها إلى العلاقات النفسية التي تجمع بين أطراف التشبيه، إلا أنه لم يستطع ذلك إلا بشكل نسبي. فهو الذي يعرف التشبيه قائلا: «التشبيه: صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه، ألا ترى أن قولهم " خد كالورد" إنما أرادوا حمرة أوراق الورد وطراوتها لا ما سوى ذلك من صفرة وسطه وخضرة كمائمه، وكذلك قولهم " فلان كالبحر وكالليث" إنما يريدون كالبحر سماحة وعلما، وكالليث شجاعة وقرما، وليس يريدون ملوحة البحر وزهومته، فوقوع التشبيه إنما هو أبدا على الأعراض لا على الجواهر، لأن الجواهر في الأصل هي كلها واحد، اختلفت أنواعها أو اتفقت»6.

مجمل القول إن جل اللغويين الذين بحثوا في الشعر أو دققوا في أنواع صوره البلاغية إنما كانوا يدافعون عن بعض أنواع الصور البلاغية لتأكيد قربها من مبدأ "الصدق" بتبنيها لمبدأ التناسب العقلي كالتشبيه والاستعارة كما سوف

نرى بعد قليل وذلك دفاعا عن النص القرآني.

لذا نجد اللغويين يشترطون في التشبيه الوضوح والندرة قصد تقريب المراد من السامع. فسبيل «التشبيه إذا كانت فائدته إنما هي تقريب المشبه من فهم السامع وإيضاحه له- أن تشبه الأدنى بالأعلى إذا أردت مدحه، وتشبه الأعلى بالأدنى إذا أردت ذمه»7.

ب - موقف البلاغيين القدامى من الاستعارة:

إذا كان اللغويون العرب القدامى قد تعاملوا مع التشبيه بنوع من التقديس والتعاطف الشديدين فإن الاستعارة كنوع بلاغي وكوجه آخر للصورة الشعرية قد لقيت نوعا من التحفظ. والسبب يتمثل في كون التشبيه يحافظ على الحدود بين الأطراف المعنية في العملية، وكذا على تميزها وتفردها من خلال إصراره على أداة التشبيه.

ونظرا لهذا التمايز في المضمون بين طرفي التشبيه كان البلاغيون يستحسنون الغرابة والندرة فيه. في حين أن الاستعارة تمتاز بالعمق والاختلاط بفعل إلغائها للحدود وعدم إبقائها على تمايز وفرادة الأشياء. لهذه الأسباب كان النقاد ينفرون من الاستعارات العميقة التي تتميز بالغموض ويستلطفون الاستعارات القريبة حفاظا على مبدأ الوضوح وخاصية الفواصل 8.

ولا بد من الإشارة إلى أن جل النقاد واللغويين العرب القدماء لم يتعاملوا مع الاستعارة بهذا التجاوز النسبي إلا لاعتبار واحد والمتمثل في أن القرآن الكريم يحتوي على مجموعة من الاستعارات لا يمكن الطعن فيها وفي قيمتها. ولعل الهجوم الذي تعرض له أصحاب التجديد، المسرفين في الغموض، من طرف

المحافظين لأكبر دليل على هذا التحفظ تجاه الاستعارة9.

وعموما فإن جل النقاد والبلاغيين العرب القدامى وخصوصا منهم نقاد القرن الرابع الهجري قد اعتبروا الاستعارة نافلة من نوافل الشعر يمكن الاستغناء عنها بعكس التشبيه الذي خصوه بكبير عنايتهم. وحتى إن اقتنعوا بالاستعارة، فإن اقتناعهم كان على مضض واشترطوا فيها تقريب الشبه ومناسبة المستعار له للمستعار منه قصد الإبانة والنقل لا الادعاء بأن هذا هو ذاك.

وعلى هذا الأساس سينطلق عبد القاهر الجرجاني في تعريفه للاستعارة وكذا الدفاع عنها علما بأن الاستعارة لم يعد لها الاعتبار نسبيا إلا مع عبد القاهر. فهو الذي يعرف الاستعارة تعريفا يتجاوز كونها مجرد نقل للعبارة لكي تصبح في مكان غيرها. يقول: «فقد تبين من غير وجه أن "الاستعارة" إنما هي ادعاء معنى الإسم للشيء، لا نقل الإسم عن الشيء. وإذا أثبت أنها ادعاء معنى الإسم للشيء، علمت أن الذي قالوه من " أنها تعليق للعبارة على غير ما وضعت له في اللغة، ونقل لها عما وضعت له " كلام قد تسامحوا فيه لأنه إذا كانت "الاستعارة" ادعاء معنى الاسم، لم يكن الاسم مزالا عما وضع له، بل مقرا عليه .10

إن الاستعارة عند عبد القاهر لا تقوم على نقل اسم مكان اسم، وإنما تقوم كما تبين على ادعاء معنى اسم لاسم آخر وهذا ما يميزه بنسبة ما عن الذين سبقوه.يقول: «وإطلاقهم في "الاستعارة" أنها "نقل للعبارة عما وضعت له" من ذلك، فلا يصح الأخذ به، وذلك أنك إذا كنت لا تطلق اسم "الأسد" على "الرجل" إلا من بعد أن تدخله في جنس الأسود من الجهة التي بينا، لم تكن نقلت الاسم عما وضع له بالحقيقة، لأنك إنما تكون ناقلا، إذا أنت أخرجت معناه

الأصلي من أن يكون مقصودك ولفظت به يحك. فأما أن تكون ناقلا له عن معناه، مع إرادة معناه، فمحال/ متناقض»11.

صفوة القول إن عبد القاهر الجرجاني ، وعلى الرغم من كل هذا، لم يضف شيئا يذكر لموقف الشراح والنقاد الذين سبقوه أو عاصروه بخصوص "الاستعارة" سوى أنه فضلها على التشبيه وأقحمها في المجاز كما أنه تأمل في عناصرها بما تخلقه من تداعيات في ذهن المتلقي.

ج- موقف النقاد العرب القدامى من المجاز:

وأما المجاز فقد كان موضوع درس المتكلمين الأساس على اعتبار أنهم تحملوا مسؤولية البحث فيه ضدا على كل ما يمكن أن يشوب العقيدة الإسلامية من خلط وسوء فهم وربما على كل من سولت له نفسه التطاول على الدين الإسلامي وكذا التشكيك في مبدأ التوحيد 12.

ولعل فترة نمو مصطلح "المجاز" تعود بالأساس إلى النقاش والجدل الذي دار بين ابن عباس والخوارج استنادا إلى النص القرآني وكذا نصيحة أبي طالب له بأن يخاصمهم وأن لا يحاججهم بالقرآن لأنه ذو وجوه. ولقد اقتنع الأشاعرة كل الاقتناع بوجود المجاز في النص القرآني وبضرورة الاستعانة بالتأويل كمفتاح لهذه الآيات على غرار ما قام به المعتزلة.

وعبد القاهر الجرجاني هذا وعلى الرُغم من مرجعيته الأشعرية، كان يقر بقوة المجاز التأكيدية ويلح على تأثيرها النفسي. فهو يعرف المجاز قائلا: «اعلم أن طريق المجاز والاتساع في الذي ذكرناه قبل، أنك ذكرت الكلمة وأنت لا تريد معناها ولكن تريد معنى ردف له أو شبيه فتجوزت بذلك في ذات الكلمة وفي

اللفظ نفسه. وإذ قد عرفت ذلك فاعلم أن في الكلام مجازا على هذا السبيل وهو أن يكون التجوز فيحكم يجري على الكلمة فقط، وتكون الكلمة متروكة على ظاهرها ويكون معناها/ مقصودا في نفسه ومرادا من غير تورية ولا تعريض»13.

ومن الطبيعي أن يستمر المتأخرون في البحث في المجاز على أرضية ما توصل إليه عبد القاهر بخصوصه. فالمجاز عند ابن رشيق في كثير من الكلام «أبلغ من الحقيقة وأحسن موقعا في القلوب والأسماع، وما عدا الحقائق من جميع الألفاظ ثم لم يكن محالا محضا فهو مجاز. إلا أنهم خصوا به- أعني اسم المجاز- بابا بعينه وذلك أن يسمى الشيء باسم ما قرب به أو كان منه بسبب»14.

ولذا كان صاحب "العمدة" قد أدخل التشبيه في المجاز. فلأن المتشابهين إنما يتشابهان بالمقاربة وعلى المسامحة والاصطلاح لا على الحقيقة. أما الاستعارة فهي أفضل المجاز، وأول أبواب البديع كما يقول ابن رشيق لأنها من محاسن الكلام إذ وقعت موقعها ونزلت موضعها 15.

مجمل القول إن الصورة الشعرية قد عرفت تطورا كبيرا في عناصرها منذ القدم، تطورا واكبه نقاش طويل ومرير بين من كان يتعصب للصورة الشعرية وجمال عناصرها خاصة عندما تحجب المعنى ولا تخضع للقياس في ذلك، وبين من يتعصب لفكرة ضرورة وضع الحدود والفواصل بين الأشياء وعوالمها داخل الصورة ومن ثم الاكتفاء بالصورة وعناصرها في مستوياتها الدنيا. إلا أنه في العصر الحديث كما أسلفنا سوف تتغير النظرة للأشياء للعالم أيضا، وسوف تتغير معه فلسفة الصورة بشكل عام. لذا فإن عناصر الصورة الشعرية

ومكوناتها التقليدية والمتعارف عليها في التراث النقدي البلاغي كالتشبيه والاستعارة والإرداف والتمثيل ...إلخ، أصبحت غير كافية لفهم وقراءة القصيدة المعاصرة التي توسلت بمجموعة من الوسائل التصويرية الجديدة كاللامعنى، والرمز، والأسطورة، والنموذج البدئي...

وهو ما انتهى إليه الناقد عبد الرحمان محمد القعود حينما يقول: «وفي سياق هذه التغييرات والتحولات، سواء في الجوانب الاجتماعية والفكرية والثقافية، أو في جانب مفهوم الشعر ووظيفته، وهي هذه التغيرات والتحولات التي اغتنت في جانب كبير منها من نسغ شجرة الحداثة وتفرعاتها، في سياق هذه التغيرات أصاب بنية الشعر العربي، مثل ما أصاب مفهومه ووظيفته، تحولات تطورية واضحة غيرت ملامحه الشكلية أي إن تغيرا وتحولا في التجربة بمفهومها العام، زامنه تحولا في الأداء الشعري وأول هذه التحولات أو التغيرات هو شعر التفعيلية، الذي ظهر قبيل النصف الثاني من القرن العشرين. وكان ظهوره استجابة لحساسية العصر وتجسيدا لتلك التغيرات والتحولات، أو لهذه التجربة وما فيها من شمول وثراء، أو بعابرة أخرى، كان صورة فنية لرؤية جديدة تبلورت في سياق هذه التغيرات والتجارب التي عايشها الشاعر العربي الحديث وتفاعل معها»16.

وإذا كان الشعر انطلاقا من هذا المفهوم الجديد «إبداع والإبداع تجربة والتجربة أنا»17، ما يعني أن من الأنا ما هو أجرومي خاضع لمعيارية التداول اللغوي، وما هو سيري يعمل باستمرار على تفجير كل التمزقات والرضوض المندلقة من تضاريس الذات الساردة/ الأنا الفصامية من أجل تأسيس صوغ حواري مع آخر مغاير من داخل الذات (الأنا)، وما هو نفسي بما هي دينامية تتحرك ما بين التداولين السابقين وتظهرهما في انفعالات الأنا كتعويض عما

تخفيه من مكونات وغرائز18، وبهذا يكون في حوزة الشاعر امتلاك الوجود ودوائر حقيقته، فإننا نجد الشعراء في الكثير من الأحيان يتوسلون في ذلك بأساليب تتميز بالعمق والنفاذ التي من شأنها أن ترصد هذه الحقيقة كاللامعنى، وتشتيت الدلالة 19، والجذور الرمزية للغة. فالمعنى كما يقول الدكتور محمد السرغيني «يتوسل إلى التواصل بالمتوارث وبالمألوف حفاظا على كينونة كانت رغم استدراج هذا الموورث وذاك المألوف إلى مطاوعة الحدة والتحديد بطلاء تحديثي سطحي. واللامعنى كون قشيب يتجاوز مقاييس العقل، ويزاوج بين معرفة حدسية وبين عرفان هاجسي يخلق على غير مثال سابق. المعنى وليد الإحساس بالمادي بتنميط كينونته. واللامعنى وليد التمرد والحلم اليقظ والقلق الفاعل والإغتراف من المخزون اللامحدد اللامنمط، والمعنى في المبيت المدروس المقنن المحكم، واللامعنى في الصدفة وفي المطلق وفي هتك شغاف الداخل بالخارج، والمعنى مسيج بمصطلحات ذهنية وبإيقاعات مشخصنة، واللامعنى في الغرابة وفي اختراق الحجب. والمعنى في الاتزان، واللامعنى في المغامرة. لذا فإن جمالية المعنى في أن معطاها المعماري المهندم سلفا مقبول سلفا. في حين أن جمالية اللامعنى في أن معطاها المعماري يتهندم لحظة الخلق، فهو قبول سيأتي: جمالية التنسيق للأول، وجمالية القبح بمفهوم (ميرلوبونتي) للثاني»20.

تركيب:

خلاصة هذا الفصل تشي بأن الوعي الشعري العربي، كما تبين في مفاصل هذا البحث، قد تأسس على منطق التمثيل أو التشبيه، ومن ثم فقد كان دفاع النقاد والبلاغيين واللغويين العرب القدامى قويا عن التشبيه لا بسبب انبهارهم

بهذا النوع من التصوير، وإنما بسبب نعرة دينية تنظر إلى بنية اللغة العربية (لغة القرآن الكريم) بنوع من التقديس، وإن من ضمن ما اشترطوه في التشبيه هو الوضوح والقدرة على تقريب المراد من السامع.

وأما الاستعارة فإن حظها من الاستحسان والقبول فقد كان ضئيلا بالمقارنة مع التشبيه، لأنها لا تحافظ على الحدود والفواصل بين الأشياء، فيصبح هذا هو ذاك.

وعموما فإن الوعي النقدي والبلاغي ، خصوصا في القرن الرابع الهجري، قد اعتبر الاستعارة نافلة من نوافل الشعر إذ يمكن الاستغناء عنها، علما أن الجرجاني، لاحقا، لم يكن ليقبل بهذا الحكم مستغلا نظريته الجريئة في "النظم" دفاعا عن الاستعارة ومفضلا إياها على التشبيه، لترقى بذلك إلى مدار المجاز.

هوامش الفصل الثالث

1- انظر أرسطو: "فن الشعر" ترجمة عبد الرحمان بدوي- مرجع سابق- ص: 150.

2- انظر أحمد الطريسي أعراب، المرجع السابق- ص: 44.

3- جابر عصفور: "الصورة الفنية" مرجع سابق ص 171.

4- بكري شيخ أمين: "البلاغة العربية في ثوبها الجديد" دار العلم للملايين- بيروت - ط 1- 1982 - ص: 41.

5- انظر شوقي ضيف: "البلاغة تطور وتاريخ" دار المعارف- مصر - ط 2 بلا تاريخ- ص: 86.

6- ابن رشيق: "العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده" تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد- دار الجيل بيروت- لبنان ص: 286.

7- نفسه ص : 290.

8- فها هو ابن الأثير يقول في الاستعارة "ألا يظهر المستعار له، وإذا ظهر ذهب ما على الكلام من الحسن والرونق" المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر - تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة - ط 2- 1983 ج 2 منشورات الرفاعي -الرياض ص: 75، وهو يقصد بذلك الاستعارة التصريحية بما يعني أن رونق الشعر عنده يرتبط بشكل كبير بالوضوح في الاستعارة.

9- انظر شوقي ضيف: "البلاغة تطور وتاريخ" مرجع مذكور ص: 70.

10- عبد القاهر الجرجاني: "دلائل الإعجاز" مكتبة الخانجي -ط 2- 1982- ص 437.

11- نفسه ص: 435.

12- لقد ظهرت الإرهاصات الأولى للدراسات المتعلقة بأسلوب القرآن وبإعجازه البياني في أواخر القرن الثاني الهجري وقد كان من أثرها الايجابي ظهور مجموعة من المفاهيم البلاغية والنقدية من مثل المجاز، وبعد أن مهد اللغويون السبيل أمام كل المشتغلين والمنشغلين بالبحث في الدراسات المتعلقة بأسلوب القرآن قصد إظهار مدى إعجاز بيانه، فإن المعتزلة كما يقول أحمد أمين كانت "أهم فرقة يدين لها علم الكلام مما أثارت من مسائل وبسطت من شرع ووضعت من أصول" ضحى الإسلام ط11-1975- مكتبة النهضة المصرية ص: 21.

13- الجرجاني: "دلائل الإعجاز" مرجع سابق- ص: 293.

14- ابن رشيق: "العمدة" مرجع سابق- ص: 266.

15- نفسه ص: 268.

16- عبد الرحمان محمد القعود: "الإبهام في شعر الحداثة" مرجع سابق- ص: 143.

17- محمد السرغيني: "التجربة والشعر" مجلة الوحدة- ع 82/83- يوليوز أغسطس 1991- ص: 127.

18- نفسه- ص: 127.

19- انظر عبد الرحمان محمد القعود: "الإبهام في شعر الحداثة" مرجع سابق- ص: 221.

20- محمد السرغيني: مقال سبق ذكره- ص: 138.

الفصل الرابع

في المتخيل الشعري المغربي المعاصر

قراءة في بعض بنياته :(المعاصرة، الوعي المأساوي، الاستعارة المنفتحة)

إضاءة

في هذا الفصل سنحاول الاقتراب من المتخيَّل الشعري المغربي المعاصر من خلال بعض بنياته الجديدة، وإبدالاته المغايرة للشعرية المغربية التقليدية والرومانسية، وذلك بدراسة الصورة الشعرية في رحاب المعاصرة. وسنقف أولا عند إشكال الحداثة والمعاصرة، ثم سنحاول تفكيك بنية الوعي المأساوي الذي آثر الدكتور محمد بنيس تسميتها ببنية السقوط والانتظار، وهو ملمح فني جديد طبع الشعر المغربي المعاصر بشكل ملحوظ، وفي الأخير سنقف عند بنية الاستعارة الحرة أو المنفتحة في بعدها الديالوجي.

أ- بين المعاصرة والحداثة:

تعني المعاصرة في بعدها العام التواقت والتزامن بين مجموعة من الظواهر. وفي مجال الشعر، نفهم منها أن المشتغلين في هذا المجال، يعيشون في عصر واحد، ويتزامنون في ضرورة التأثر بشروط حضارية يعيشونها، وكذا في ضرورة استلهام أفكارها. كما أن هؤلاء الشعراء الذين يجتمعون تحت لواء المعاصرة يُحركهم هاجس واحد هو الرغبة في الخروج بالشعر من مثالب القدامة إلى مضمار التحديث مظهرا وروحا1. فليس

المهم عند عز الدين إسماعيل " بالنسبة للتجديد هو ملاحظة شواهد العصر، ولكن المهم هو فهم روح العصر."2

وإدراك روح العصر لن يتم إلا باتخاذ موقف واضح ومحدد من الماضي والمستقبل، وأن يصبح هذا الموقف جزءا من قناعتنا في هذا الوجود، وأن نربطه بالزمن المعاصر ربطا وجدانيا3. هنا، فقط، يغدو مفهوم المعاصرة جسرا يقود حتما إلى مفاصل الحداثة. وبالإمكان حسب الدكتور خليل أبو جهجه، إبراز التمايزات " بين مفهومات المعاصرة، والحداثة، والجدة، على أساس أن المعاصرة مفهوم له دلالة زمنية تعني التواقت والتزامن بين ظاهرتين أو حالتين أو فعلين، ضد حيز زمني واحد. أما الحداثة فهي ذات دلالة زمنية، لأنها تعني كل ما لم يصبح قديما، وقد تكتسب حكما تقويميا إذا ما قورنت بكل عتيق لأن الحداثة نقيض القدمة."4

إن لفظ الحداثة يستقي مفهومه أصلا من (حدث)، في حين أن مفهوم الحداثة الغربيةModernite مشتق من الجذر Mode ، والتي تعني الصيغة أو الشكل أو ما يتبدى به الشيء. إن الحداثة كمفهوم كلاني يحمل في طياته بذور التجاوز والتخطي المستمرين، يرتبط ارتباطا وثيقا بالحدث. بمعنى أنه ليس هناك حداثة بدون حدث، أي الفعل المضاد والمعاكس أو بالأحرى الفعل المغاير. وكلما كانت حداثة، كلما كانت دهشة وقلق وتساؤل.

فالحداثة هي انفجار دائم في المكتسبات، وحضور متميز للآخر في الأنا، أي هي تلك الهوية التي تنهض في زمن ما ومكان ما بالحوار المستمر بين الأنا والآخر. إنها النسق المتشكل في التعدُد المُشبع ب "وحدة التنوع" أو

"التنـوع المتعـدد" (Unity of variety)5. وبـذلك تكـون الحداثـة حـوارا مسجورا بالكشف، وتجاوزا مطلقا للمعيش والنمطي - الأنالوجي.

وفي ضوء ما سبق يتضح أن ظواهر الحداثة تنبني أساسا على منطق العصيان المستمر ،والتجاوز الدائم، وعلى ثنائية " الماضي والمستقبل". فبالثورة اللآتنقطع تنزع الحداثة نحو المستقبل.6

والشعر الحداثي لا يجيء من الماضي، بل من الحاضر والمستقبل، من الآن والهنا والهناك. هذا الكلام لا يعني إطلاقا القطيعة الكلية مع التراث، ورفض الماضي، بقدر ما يعني تجاوزه بالتفكيك والغربلة.

لا مراء إذن في أن الحداثة ترى أن لحظة الشفافية تأتي من المستقبل لا من الماضي، وأن الشعر الذي لم يُكتب بعد هو أرقى وأسمى من الذي كُتب. إلا أن بلوغ هذه اللحظة الشعرية التّشوُفية ، تشترط أولا العودة إلى التراث لا من أجل تكراره وإنما من أجل مساءلته وغربلته ومراجعته انطلاقا من منظور نقدي لا قياسي، إذ لا يُمكن الحديث عن نص يُكتب من فراغ.

إلا أن هناك اختلافا بين الشعراء في فهم الماضي7، وهو اختلاف صحي وطبيعي يشي بنوع من الحيوية، ويُؤسّسُ، حتما، لمبدأ " الاختلاف داخل الائتلاف". والاختلاف المفرط مع التراث يزُجّ بالحداثة في بعدها التغريبي، وكذلك الائتلاف المفرط يزج بها في التنميط والتحنيط، يقول أدونيس في هذا السياق: " الاختلاف المفرط عن تراث اللغة التي يكتب بها الشاعر هو الموت، أي هو التبخر كالدخان، بالقياس إلى نار هذه وجمرها، والائتلاف المفرط هو الموت أيضا، أي التخثر كالحجر."8

ولا بد من الإشارة إلى أن مفهوم الحداثة مفهوم شمولي، وأنها ثورة دائمة بتبنيها لمسوغات التجاوز بغاية الجدة والإضافة(الإبداع). ولبلوغ هذه المرحلة من الإبداع، لا يكفي التراشق بالمصطلح واستهلاكه، وإنما يستدعي الأمر ضرورة المشاركة في إنجاز الفعل كفاعلين لا كمنفعلين. فالمساهمة في الفعل التحديثي، في العمق لا في المظهر، هي إحدى اشتراطات الحداثة.

ومن هذه الحافة انطلق الشعر المغربي المعاصر يفتح أرضا جديدة في تخومه ، وأصبح الشاعر يضع الحاضر في مواجهة الماضي كأب رحيم لا كعدو. لقد حاول جل شعراء جيل الستينيات تأسيس وتأصيل هذه النبتة الشعرية الجديدة الوافدة من المشرق العربي، بكثير من النضج والوعي النقديين، ومن ثم استطاع الشاعر المغربي تأسيس أفق شعري جديد ومغاير، مستثمرا في ذلك انفتاحه الرصين على كل المصادر الثقافية العربية والغربية على حد سواء.

وبديهي جدا أن تكون هذه الانطلاقة، في بداياتها الأولى، مسكونة بهاجس التقليد، إما لنصوص حملتها المجلات العربية القادمة من المشرق العربي، أو لنصوص غربية، بحكم تمكن بعض الشعراء المغاربة من بعض اللغات الأجنبية كالفرنسية والإسبانية بالخصوص. لكن " ما فتئت مبادئ هذه التجربة الجديدة أن تمثلت وأن أصبحت المساهمة المغربية ابتداءا من الستينات، حقيقة على مستوى الإبداع الشعري وعلى مستوى التنظير كما تعكس ذلك بصفة رئيسية مجلة (أقلام) والملحقات الثقافية للجرائد اليومية المكتوبة بالعربية."9

وليس من شك أن الطموح والخصوبة الشعرية التي كانت لدى بعض الشعراء الشباب آنئذ، كأحمد المجاطي ومحمد الخمار الكنوني، ومحمد السرغيني، وأحمد الجوماري، وعبد الكريم الطبال، وابراهيم السولامي، ومحمد الميموني، وأحمد صبري، وبن ميمون، ومحمد علي الهواري وآخرين، كلها عوامل ساهمت في تطوير هذه التجربة الشعرية وسط مناخ ثقافي يتأرجح بين عقلية لا تؤمن سوى بالقدامة والعتاقة، وهي السائدة، وأصوات طلائعية تفور وتمور مغايرة ، يقول محمد بنيس: " فهؤلاء الذين ذهبوا ضحية ملكاتهم الخلاقة، تحت تأثر التوجيه المتخلف لقراءة الشعر، هم أول من واجهتهم الظاهرة الشعرية المعاصرة بالمغرب. فلم يستطع الانتقال من مرحلة الفهم إلى مرحلة الإيحاء لأن الشاعر السائد ينطلق مما هو محدود ومغلق، بينما الشاعر المعاصر، على العكس من ذلك، يهجس بكل ما هو مجهول ومفتوح، وقابل لإيحاءات متعددة تتسع لتشمل تعدد القراءة بالنسبة للقارئ المفرد."10

ومن بين البنيات الجديدة في الشعر المغربي المعاصر على المستوى البلاغي " توفره على تكاثر وتكاثف الأبعاد، وهي ظاهرة تلعب دورا كبيرا في خلق بنية الغموض، ذلك أن هذه الأبعاد التي كنا نعثر عليها موزعة أو متفاوتة الاستعمال أو معدومة الوجود في النص الشعري التقليدي، طفت على سطح النص الشعري المعاصر، وأحكمت نسجه بما لا يُوافق نمطية النص الشعري المألوف."11

كما يمكن التشديد هنا على التعامل الجديد للشاعر المغربي المعاصر مع التراث العربي القديم لما يحويه من أحداث ووقائع وعناصر جمالية

مدهشة، فلا عجب " في أن نصادف شعراءنا ينهلون من القرءان ويعيدون كتابته في نصوصهم، فهو النص اللغوي الذي لا يزال عالقا بالذاكرة العربية لخصوصيته وتميزه، ونجد الخمار الكنوني والمجاطي والسرغيني والميموني، يعودون أكثر من غيرهم، يجترونه أو يمتصونه أو يحاورونه"12، وعطفا على هذا التأثر، تأثر الشاعر المعاصر بالفكر الوجودي- الذي كان وقتها موضة ثقافية- أيما تأثر.

ب - الوجودية والوعي المأساوي:

بإمكان القارئ، حين اطلاعه على هذا المنجز الشعري المغربي المعاصر، أن يلحظ بسرعة هيمنة بعض التعابير كالقلق، والضياع، والغربة، والعزلة، والتيه، والحرية ...الخ. وتبقى تجربة أحمد المجاطي الشعرية، على الأقل في تلك المرحلة، هي أنضج تجربة وأرقاها في تمثلها لمفاهيم الفلسفة الوجودية. ولا ريب أن قصيدة " السقوط"، من أروع القصائد التي كتبها الشاعر المجاطي في تمثلها لروح هذه الفلسفة، يقول في إحدى إشراقاته:

في اللحظة الأخيرة

إذا تلاشى الليلُ

في سُعلته الضريره

يرفُضُ أن يغسلني الفجرُ

وأن تشربني الغمامه

أبقى وراء السيف

والعمامه

ملقى

بلا قبر

ولا قيامه13

في هذه القصيدة الرائعة، قصيدة "السقوط" أقصد، تضيع الذات الشاعرة في مرارة اليومي الكارثي، وفي رتابة المعيش، هي الذات المسكونة بأسئلة وجودية حارقة، يقول محي الدين صبحي عن هذه القصيدة:" ينعدم الزمن، ويمر الشاعر بلحظة انخطاف ليعود إلينا، وقد عانى من تحول يخرج منه شخصا آخر غير الذي كان قبل التجربة، إنها ولادة ثانية عبر زمان مكثف ثقيل منعدم الحركة، يشبه الزمن المأساوي في التراجيديا، لأنه يجري في أعماق الوجدان، حيث يختلط الأمس والغد، الأزل والأبد، زمان مسدود من كل جوانبه، ليس به ثغرة من التأجيل أو التطويل أو الممارسة"14. وهذا سبق طفحت به شاعرية المجاطي في زمن مبكر خصوصا وأن القصيدة كانت قد كتبت في أواخر الستينيات من القرن الماضي، وهي تجربة شعرية معطاة من الداخل إبان تكونها.15

وعلى الرُّغم من أن شعر المجاطي ظل مخلصا لمبدأ الرصد الموضوعي للواقع، إلا أنه ، في أغلب الأحيان، ظل مسكونا بذاتية مهزومة ومتشظية، مما جعلها تُشرع مضايقها على أهم معاني الوجودية في بناء صوري ماكر يُخفي تقريرية الموضوعي.

وبمرارة لافحة وشاعرية قلقة تنضح ألما وحزنا، يتساءل رائد آخر وهو محمد الخمار الكنوني في قصيدته " الموت على الأبواب"، حول سبب اللعنة التي أصابت الإنسان، وجعلته يعبث بمصيره منتظرا موته الأخير، يقول:

أسفا، سنموتُ على الأبواب

البرُّ يلوحُ ويأتلق الميناء

ألعنّا كُلّا أم ملعونٌ بعض؟

فلنكشف نفسنا يا أصحابي

أو فلنُسهم من نرمي بالأمواج

السهم سيفضحُه ويُعرّيه16

إن هيمنة هذا الوعي المأساوي – الكارثي على أفق القصيدة المغربية المعاصرة آنذاك، لا يعني البتة استسلام الشاعر للواقع استسلاما سلبيا، على غرار ما انتهى إليه الدكتور محمد بنيس من استنتاجات في دراسته لهذا المتن لخصها في بنية " السقوط والانتظار"، بل إن هذا الحس الوجودي ينم عن اطلاع

الشاعر المغربي على روافد معرفية وفلسفية وثقافية تثبت رحابة معرفته.

فحضور الذاتي في هذه المتان الشعرية ليس تيارا شجنا وعاطفيا أواستسلاميا وانهزاميا أو تضخيما لهم صغير، ولكنه ناجما عن وعي عرفاني مأزوم. لذلك أفرز هذا الحضور العرفاني عند هؤلاء الشعراء، موقفا نقديا تشكل نتيجة إدراكهم للواقع، وكذا اتساع أفقهم الثقافي الذي اغتنى بعناصر ثقافية أجنبية وقومية. لقد مكنت هذه الرؤية الفلسفية النقدية الشاعر من وضع الماضي والحاضر والمستقبل موضع تساؤل، وهذا ما يفسر فكرة تجاوز الآني إلى توظيفه مع معطيات تراثية.17

لقد أثبت هذا الموقف النقدي الذي تأسس في أهم جوانبه على مبادئ الفلسفة الوجودية، أن الشعر أكثر الأجناس الأدبية طوعا لبث المضامين الإيديولوجية عكس ما كان يعتقد "سارتر" الذي رأى في النثر، الرواية تحديدا، أكثر الأشكال الأدبية قدرة على بث المضامين الوجودية. إن الشعر " هو الذي يستخدم الكلمة كما ينبغي أن يكون الاستخدام باعتبارها ترفع عنده – إذا كان ملتزما – إلى مستوى القداسة(بالطبع بلا طقوس). إن الشاعر هو أقرب الأدباء لأن يكون "ضمير" الشعب. والكلمة عند هذا الضمير، مقدسة، لأنها تعيش أدق وحدة ممكنة للشكل والمضمون وأكبر التحام حي، عضوي، بينهما."18

وإذا كان الشعر المغربي المعاصر مع رواده، قد اخترق عباب الشعرية الغربية الحديثة، بحيث كان البعض منهم يتقن الفرنسية(محمد السرغيني)، أو الإسبانية(الخمار الكنوني وعبد الكريم الطبال)، في حين اعتمد آخرون على الترجمة لإغناء تجاربهم، فإن جل هؤلاء الشعراء قد تعاملوا مع هذا الانفتاح بوعي ذكي في أفق تأصيل وعي شعري جديد بالمغرب.

إن تأصيل أي فعل جاد وطلائعي، في مناخ ثقافي سمته الأساس هي الارتكاسية والنكوصية، لهو سبق جليل. صحيح جدا أن المتن الشعري المغربي الستيني كان في بداياته الأولى متنا مقلدا، إلا أن ظهور هذه القصيدة لا يمكن النظر إليه من خلال هذه الزاوية الفجة. فالظروف الثقافية العامة كانت قد نضجت بما يكفي لميلاد هذا الوعي الشعري الجديد.

إن ظهور القصيدة المغربية المعاصرة، ظهور موضوعي وطبيعي، الشيء الذي سيؤهلها، من جهة، لاستيعاب التجربة الشعرية الجديدة بسرعة، ومن جهة أخرى سيدفعها للحفر في أرض بور قصد استنباتها وإخصابها، بما يضمن لها الخصوصية.

والدارس لهذا المتن الشعري بمكنته أن يلحظ أن الصورة الشعرية قد تطورت من المستوى الحسي – النقلي، إلى المستوى الرمزي – الرؤيوي19، وفقا لهذا التمزق والتشظي المتأرجح بين الموضوعي والذاتي، لنتأمل هذا النموذج من قصيدة " بحر بلا موج" للشاعر محمد بنميمون:

تظلُّ تجُرُّ خلف خُطاك شمس اليوم. تستجدي

سماء ما بها ماءْ ولا سحُبْ

وتلثُمُ بابها القصّي... ترتقبْ

ربيعا طالما شحّت به السحبْ

وتمسي كي يحطّ الليلُ حملك فارغا عندي

بعض من خيوط الشمس تنسجُها فتنسيني

وتروي إذ يكفن عشنا الطيني

عشاء المحل والسُّهد:

حكايا عن أبي زيد

وترقى صهوة الدخان والوسن

إلى فردوسك العلوي

ويبقى الجوع عبر صغارنا يعوي

وينخُر أعظما تذوي

بلا قبر ولا كفن..20

من خلا عنوان هذا النص، يتبين أن الصراع قائم بين تمزق الذات والموضوع، بين الرغبة في الحياة والواقع المأساوي، بين الحلم والوهم. فالبحر بلا أمواج هو بحر ميت، وجرُّ الشمس خلف الخطى – الشمس معادل موضوعي للحياة – للاستجداء بسماء ما بها ماء، تجعل الدلالة السالبة تُقفلُ أبواب الأمل في الحياة ولو مؤقتا. من هذه البؤرة " السلخنة المتوترة يتأسس البعد الدرامي في حنايا القصيدة المعاصرة بالمغرب."21

ج – الاستعارة والديالوجية:

بتأملنا للمتن الشعري المغربي الستيني، وللبنيات الفنية لقصائده، نلاحظ بوضوح مدى تفاعل بنية الصورة الشعرية مع هذا التحول الحاصل في المواضعات والمعايير الفنية من جهة، أي انتقالها من شعرية الترابط المنطقي وما ينتُج عنه من وضوح وتقريرية إلى الشعرية الحالومية (شعرية الحلم عند باشلار)، بالقدر الذي يضمن وجود المعنى وتماسكه، ومن جهة أخرى نسجل كذلك مدى انسجام الصورة الشعرية مع روح العصر وتماثلها له، الشيء الذي يجعل منها تركيبة فنية معاصرة، ميزتُها الأساس العمق والرمزية .

ولقد اجتمعت مجموعةٌ من العناصر كالاستعارة، وتقنيات السرد الحكائي، والبعد الدرامي/الديالوجي فيما بينها، فكان مصيرُ المعنى بذلك، التكثيف والتعمية والتشتيت. وهذه إضافة ساهمت في نقل التجربة الشعرية المغربية المعاصرة من مضمار العتاقة والقدامة والتقريرية إلى مضمار الحداثة والجدة والإيحاء، دون أن نلمس أي تصدُّع أو تشقُّق في هذا الانتقال على اعتبار أن شيوع الاستعارة وانتشار آلياتها بكثرة في متان هذه المرحلة، لهي محاولة جادة من الشعراء لمد جسور الانتقال الطبيعي والسليم بين القدمة والجدة.

إن الاستعارة، بأبعادها الجديدة، قد استحكمت في تجربة جل شعراء هذا الجيل. لذا كان لزاما علينا التوقف عند هذه البنية باعتبارها تشكل الدينامية الفعلية التي أخرجت المنجز الشعري المغربي المعاصر من وضعه المتقادم ، مبشرة بذلك بوضع جديد سيمنحها الفرادة والتميز لا محالة.

وفي البداية سنقوم بترسم الآلية الاستعارية من خلال نموذجين شعريين هما: قصيدة " القدس"22 لأحمد المجاطي، وقصيدة "صرصر في الشتاء"23 لمحمد الخمار الكنوني، وهما نموذجان كافيان لأخذ تصور عام عن التمظهر الاستعاري في تضاعيف باقي النصوص.

وإيمانا منا بأن أي شكل شعري يتورط بالضرورة في الشرط الاجتماعي، وفي صيرورته رغم ما يدعيه[الشكل] في بعض الأحيان من حياد أو انحياز للجمالية الدوغماتية، فإن الاستعارة في هذا المنجز الشعري[قيد الاشتغال والانشغال] تنحاز بشكل واضح للشرط التاريخي الغارق في البؤس والقتامة بشكل يسمح لكل شاعر من أن يُشكل موقفه الفني والمعنوي على حد سواء.

كما وجبت الإشارة، ها هنا، إلى أننا سنتعامل مع هذه البنيات الاستعارية كألفاظ تستدعيها الجملة الشعرية من المعطى الواقعي، منحازة في ذلك، وبالضرورة، إلى الإيديولوجيا التي تعتبر ضابطا محددا لرؤية كل شاعر، أليست اللغة هي مسكن الوجود(الكينونة) كما يقول هايدغر؟ كما سنقوم، أيضا وعطفا، بحصر هذه المجموعات اللفظية Ensembles lexiques المتعايشة في القصيدتين قصد استخراج القانون العميق المتحكم في هذه الاستعارات. وعلى الرُّغم من أن هذه المجموعات اللفظية تبدو، حينما تُحالُ على مرجعياتها، مُفككة ظاهريا، إلا أنها تتداخل في العمق وفق البناء العام المُوجّه للنصين. ويمكن حصر هذه المرجعيات فيما يلي: المرجعية الانفعالية، والمرجعية الطبيعية، والمرجعية التاريخية، والمرجعية الزمنية.

ج. 1- المرجعية الانفعالية:

في القصيدتين، تواجهنا ألفاظ يمكن إحالتها على المرجعية الانفعالية، وهي:

أ- *قصيدة"القدس":* الدفن- الالتحاف-الصمت – تصبين – القبور- تشرين – الظمأ- الردى – نموت- تحز – تشمخ – لسعة – الحقد – الأجدب – غمست – نبضت – قلبي – دم –(رجاء – أشعل – أنواء – ضحكة – تلتفتين.

ب- *قصيدة" صرصر في الشتاء:* الروع – الوئيد – يضرب – يقدح – حط – تستريح – تصدع – قتلوني – الصم – البكم – العمى – رمادا – قلبي – الدمار – الرؤيا العسيرة - النائبات – الموتى – البعث صعب – الموت أشهى – يعشي – لا يبر – يجرون – تجمعوا – تحدثوا – الربح – الخسارة.

يتضح من خلال النظرة الأولى مدى انحياز المعجم في القصيدتين معا إلى القتامة والسوداوية، وهو بذلك يفصح عن انتصار الشاعرين للحقل الدلالي الانهزامي في مقابل الحقل الدلالي التفاؤلي.

ج. 2- المرجعية الطبيعية:

وتضم الوحدات التالية:

أ- *قصيدة " القدس":* الريح – عرائش العتمة – سحب – الثعبان – ضوء – عيونك – الأشيت – شقوق – التيه – العقرب – سمائي – صفاء – الصحراء – نقاء – الفجر – نعامة – جوانح – الحوت.

ب- *قصيدة " صرصر في الشتاء":* صدري– سفوحي – الخيل – القوائم – خمر – خيولنا – المدار – علفا – ماء – باردا – مجرى النهر – الغاب – الورق –

التـرب – العـرق- الـذهـب – الأيـدي – أصـابعهم – أذانهـم – أفـواههم – أبصارهم – الرماد – السحب – العقيم – السفح – القمم العتيـة – الجبـل – الغيم – الأرض – السـماء – الحيـوان – الإنسـان – الشـعاب – الضـوء – الشمس – الشتاء – صرصر – المساء – الطقس.

ولعل إلقاء نظرة أولية على هـذا المعجـم ، كافيـة لاسـتنتاج أن هـذه المرجعيـة تقف على مرتكزين متساويين ظاهريا خصوصا إذا مـا نظرنـا إلـى المعجم في محمولـه الـدلالي المتـداول، أي فـي درجـة الصـفر، لكـن حينمـا تتـدخل الآليـة الاستعارية وتقوم بتمجيز هذه الألفـاظ مـن خـلال تركيبهـا فـي أنسـاق دلاليـة يتضح بـالملموس مـدى اكتسـاح الحقـل الـدلالي التشـاؤمي/الانهزامـي لأغلـب مساحات القصيدتين.

ج.3- المرجعية التاريخية:

تضم الوحدات التالية:

أ –*قصيدة " القدس":* القدس- أعمدة – الدفن – الشـبابيك – الأكـواب – عتقـت – العمة – خناجر – الباب – المـوت –المحـراث- التـابوت – القرصـان – وهـران – مكة – الدم – الخيمة.

ب- *قصيدة " صرصر في الشتاء":* تركة – اللصوص – الخيل – الـروع – السـبيل – الخيمة – الخمر – البـاب – الحـلال – الحـرام – الأسـماء – النوافـذ – القـوم – الرجال –الدمار – الأصابع – الأم – الضعاف – المـوتى – القـائمون – السـائرون

– العابرون – الرواق – النادي – الغرب – العاصمة – البلاد.

يظهر جليا من خلال هذه المرجعية كيف أن أحمد المجاطي قد عكس بفنية نادرة رؤيته الإيديولوجية المتمثلة في الخطاب القومي، وذلك من خلال انتصاره للألفاظ التاريخية المتداولة عربيا[القدس- العمة – وهران – مكة – الخيمة]، كما يظهرن بالمقابل، كيف ينزح الخمار الكنوني نحو الخطاب القطري باستعارته لألفاظ تاريخية محلية[صرصر – النادي – الغرب – العاصمة[الرباط] – البلاد]، مع ضرورة التشديد على أنه في هذه المرجعية بالذات يحضر الحقل الدلالي التفاؤلي بنسبة قد تتساوى مع نسبة حضور الحقل الدلالي الانهزامي/التشاؤمي.

ج- 4 - المرجعية الزمنية:

أ- *قصيدة "القدس":* الأحقاب – الفجر – عشوة – الليل.

ب –*قصيدة " صرصر في الشتاء":* اليوم – الغد – الليل – السنوات – بعض اليوم – ضوء الشمس – القرون – الشتاء – العام – المساء.

وفي هذه المرجعية يمكن حصر الوحدات الزمنية في أربع بالنسبة للقصيدة الأولى، وفي إحدى عشر وحدة بالنسبة للقصيدة الثانية، علما أن بعض الوحدات قد تكررت أكثر من مرة في نفس القصيدة. ويمكن ملاحظة أن مداليل الزمن يغلب عليها الطابع التفاؤلي نسبيا (الفجر – الأحقاب – اليوم – الغد – ضوء الشمس) .

بناءا على ما سبق يمكن لملمة رؤية الشاعرين المصبوغة بهذه المظاهر الاستعارية، وتصنيفها ضمن نسقين سيميائيين بمرجعيتين متناقضتين: الأولى قومية والثانية قطرية:

- الخطاب القومي: بؤس الواقع العربي (حالة القدس[فلسطين])الحلم بوطن عربي منشود.
- الخطاب القومي/الكارثي: بؤس الواقع العربي (يقابله:الرفض والاحتجاج)الحلم بواقع مأمول.

تركيب:

وفي المحصلة، لقد استلهمت الصورة الشعرية ، في المتن الشعري المغربي المعاصر، عناصرها من روح العصر الذي تنتمي إليه، في تفاعل كيميائي مع باقي العناصر الأخرى داخل عالم النص المجازي(المتخيل الشعري)، وهي بذلك تنخرط بقوة في روزنامة المعاصرة دون أن تحدث أي نشاز في سمفونية هذا المنجز، لأن ذلك كان قد تم بفعل النضج الذي توفر لدى الشاعر المغربي، وكذا بفعل إدراكه للأسئلة الشعرية الجديدة التي أصبحت تطرح نفسها بإلحاح شديد واقتضت بالموازاة مع ذلك ضرورة تجديد الوعي الشعري.

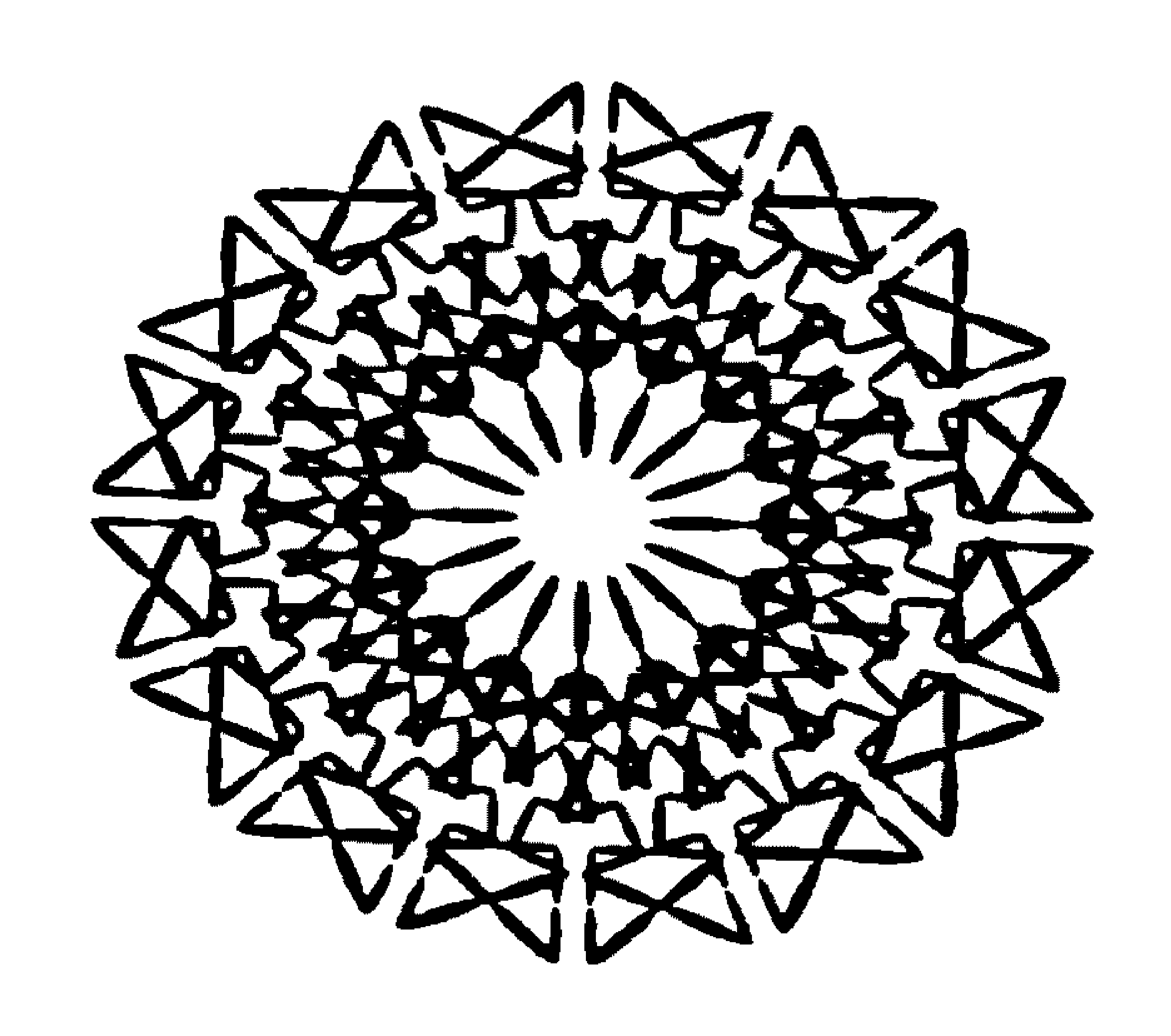
وبخلاصة شديدة نقول إن المتخيل الشعري المغربي المعاصر، من خلال بنياته قيد الدراسة، قد تميز بثلاثة ملامح أساسية هي: المعاصرة، وهيمنة الوعي المأساوي على المتن، ثم الحضور القوي للبعد الدرامي/ الديالوجي في الاستعارة.

هوامش الفصل الرابع

1- للمزيد يراجع كتاب" مقدمة للشعر العربي" م. مذكور.
2- عز الدين إسماعيل" الشعر العربي المعاصر" م. مذكور ص13.
3- ولعلنا لن نجد خيرا من هذا التحديد العميق للدكتور محمد بنيس لقضية المعاصرة بقوله" وحده الامتياز لروح العصر هو من بين ما يمكن تسمية الشعر المعاصر من تجديد حيوية

انتظارها أولا ثم ساهم ثانيا في الانتقال بمفهوم التحديث من حقل العروض إلى حقل البنية الكيانية في الحياة" الشعر العربي الحديث"ج3 ط.1- دار توبقال للنشر ص.14.

4- خليل أبو جهجه: " الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير"، مذكور ص.15.
5- انظر مقال إبراهيم رماني " النص الغائب في الشعر العربي الحديث"، مجلة الوحدة ع49 أكتوبر 1988 ص.53.
6- انظر أدونيس مقال بعنوان "أرجوكم أن تقرأوا قبل أن تنتقدوا"، عن "الأدب الجديد والثورة" محمد دكروب- دار الفارابي-بيروت لبنان ط.2-1990 ص.144.
7- أدونيس نفسه ص.146.
8- أدونيس: "بيان الحداثة" مجلة "مواقف" -شتاء 1980 ص.147.
9- عزيز الحسين: "شعراء الطليعة بالمغرب"، منشورات عويدات-بيروت ط.1-1987 ص.219.
10- محمد بنيس: "ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب" دار العودة- بيروت-لبنان-ط.1-1979 ص.385.
11- نفسه ص.332.
12- نفسه ص.385.
13- أحمد المجاطي: "الفروسية" شركة النشر والتوزيع المدارس- ط.2-2001 ص.55
14- محي الدين صبحي: دراسة ملحقة بديوان الفروسية ص.124-125.
15- نفسه ص.124.
16- الخمار الكنوني: "رماد هسبريس" -دار توبقال للنشر ط.1-1987 ص.31.
17- محمد زهير: "التجربة الشعرية خلال الستينيات" -أنوال الثقافي- 16 يبراير 1985.
18- جلال كمال الدين: "الشعر العربي الحديث وروح العصر" دار العلم للملايين بيروت ط.1-1964.
19- انظر عبد الرحمان بن إبراهيم: "الصورة الشعرية في القصيدة المغربية المعاصرة" -أنوال الثقافي 16 يبراير 1985 ص.4
20- محمد بنعيمون: "بحر بلا موج"- مجلة أقلام س.3 ع.3_1966 ص.9-10.
21- محمد زهير: نفس الدراسة السابقة ص.9.
22- المجاطي: قصيدة القدس من ديوان الفروسية مذكور.
23- الخمار الكنوني: قصيدة "صرصر في الشتاء" بديوان "رماد هسبريس" مذكور.



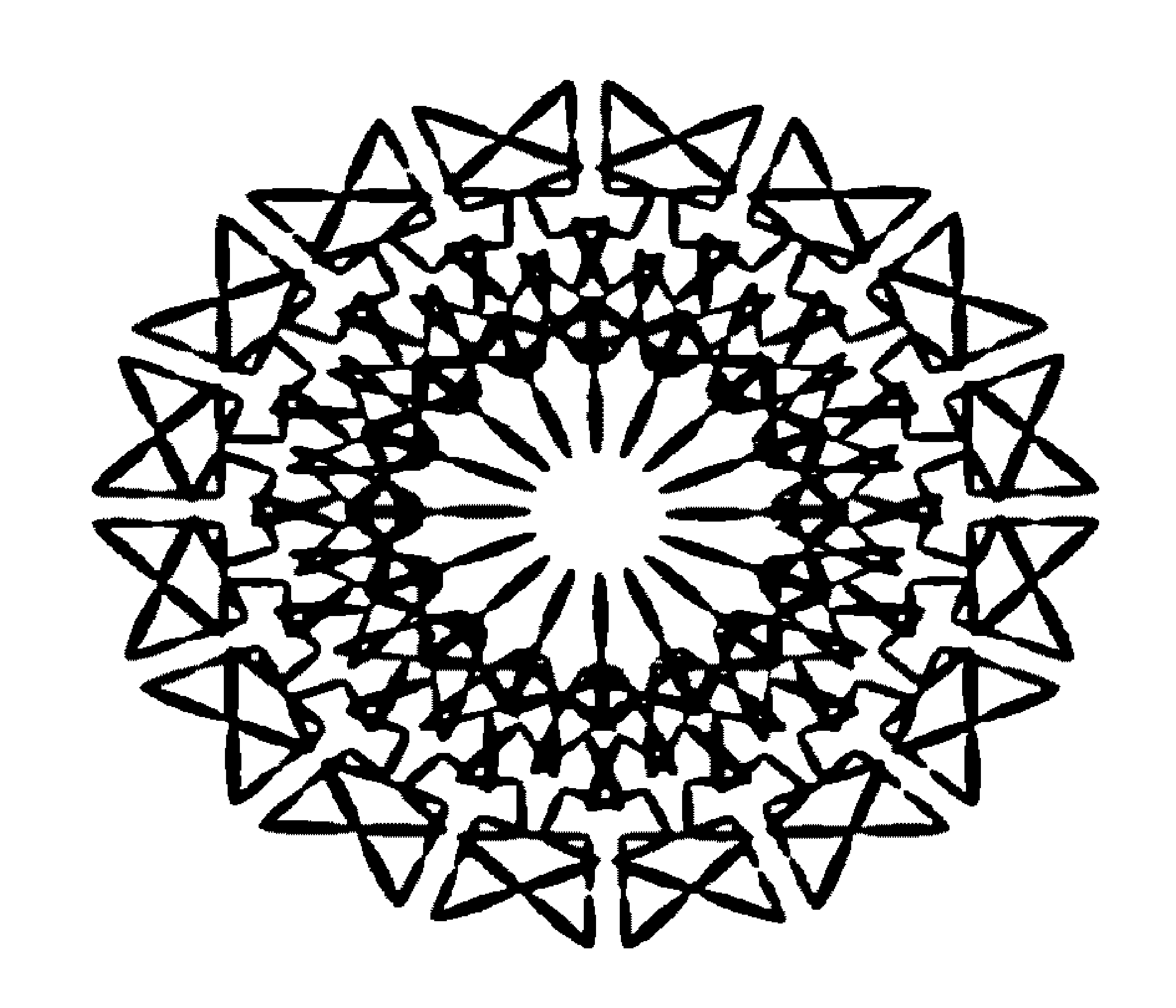
خاتمة

أما بعد،

لقد حاولنا في هذه الدراسة الكشف عن مفاهيم الخيال والمتخيل (التخييل والصور)، وكذا عن الفروق والتمايزات الثاوية فيما بينها. والخلاصة الأساسية التي يمكن إيرادها هنا والتي تتبطن خلاصات جزئية ليست بالضرورة نهائية، هي أن التخييل إعمال حقيقي لملكة الخيال، وتجل من تجلياته وأن الصورة فعل يتقوت بالضرورة من هذه الملكة.

والملاحظ في هذا السياق، هو أن هذه الظاهرة الخيالية قد ترعرعت في أول الأمر في كنف المبحث الفلسفي قبل أن تنتقل إلى الدرس النقدي البلاغي، وأنها لم تجاوز مستواها الميتافيزيقي القضوي الأرسطي إلا بعد تقويض النموذج البرهاني مع تنظيرات ما بعد الحداثة، فضلا عن أن العربي ظل تابعا ومتأثرا دون أن يرقى إلى مستوى الفعل والمبادرة، ومن ثمة إعادة الاعتبار للتخييل بتحريره من المقولة الأخلاقية "الصدق والكذب" ،عدا ما حصل مع الفكر الصوفي الذي تم تهميشه وإقصاؤه باطراد متسارع وممنهج،من قبل المؤسسة الثقافية الرسمية.

لقد ظلت الشعرية العربية –بذلك- لفترة طويلة،وفي عمومها،مجرد شعرية ارتكاسية ترى في كل نزوع تخييلي شقاً لعصا الطاعة في ظل سلطة الإجماع ومنطق الماصدق. فهل استطاعت البويطيقا العربية الانعتاق والتحرُّر فعلا، خصوصا بعد الهزات الإمبريقية Empirique التي فجرت جل إمكانات التخييل مع فلسفات الحداثة وما بعد الحداثة الغربية؟



قائمة المصادر والمراجع

1- ابن الأثير :"المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر "- تقديم وتعليق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر- القاهرة-د.ت.

2- ابن رشيق(أبو علي الحسن) : " العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده "- تحقيق :محمد محي الدين عبد الحميد-دار الجبل.بيروت-لبنان

3- ابن عربي :"الفتوحات المكية"- تحقيق عثمان يحيى.الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1974

4-ابن عربي:"فصوص الحكم"- تحقيق أبو العلاء عفيفي .1980

5- أبو جهجه(خليل):"الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد"-دار الفكر اللبنانية-بيروت-ط.1-1995

6- أبو ديب(كمال):"جدلية الخفاء والتجلي-دراسة بنيوية في الشعر"-دار العلم للملايين-ط.2-1981

7- أرسطو(طاليس) :"فن الشعر"-ترجمة عبد الرحمن بدوي-دار الثقافة.بيروت- لبنان.

8- إسماعيل (عز الدين) :"الشعر العربي المعاصر-قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"-دار العودة .بيروت6ط.5-.1988

9- الإدريسي(يوسف):"الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين"-مطبعة النجاح الجديدة-ط.1-2005

10- أدونيس(علي أحمد سعيد) :"مقدمة للشعر العربي"دار العودة .بيروت-ط.1-.1971

11- أدونيس :"الشعرية العربية"-دار الآداب-بيروت-لبنان.ط.1-.1971

12- أدونيس :"زمن الشعر"-دار الآداب-بيروت.لبنان-ط..3

13- أمين (أحمد):"ضحى الإسلام"- مكتبة النهضة المصرية-ط.11-.1975

14- إيزر(فولفغانغ):"فعل القراءة"-ترجمة حميد الحميداني والجيلالي الكدية-منشورات مكتبة المناهل.

15- باشلار(غاستون):" الماء والأحلام-دراسات عن الخيال والمادة" ترجمة د. علي نجيب إبراهيم، تقديم أدونيس، المنظمة العربية للترجمةن ط.1-بيروت- كانون

الأول(ديسمبر).2007.

16- باشلار: " شعلة قنديل"،ترجمة د.خليل أحمد خليل،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط.1-.1995.

17- البطل (علي) :"الصورة في الشعر العربي"-دار الأندلس-ط.3-بيروت-.1983

18- بنيس (محمد):"الشعر العربي الحديث(بنياته وإبدالاتها-2الرومنتنسية العربية)"-دار توبقال للنشر- ط.1-.1990.

19- بنيس: "الشعر العربي الحديث"، ج3- ط.1_ دار توبقال للنشر.

20- بنيس: " ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب"،دار العودة،بيروت،لبنان- ط.1- 1979./09/01

21- بوخليط (سعيد): "باشلاريات- غاستون باشلار بين ذكاء العلم وجمالية القصيدة"-منشورات فكر- ط.1-.2009.

22- الجرجاني (عبد القاهر) :" دلائل الإعجاز"-مكتبة الخانجي-ط.2-.1982

23- الجرجاني (عبد القاهر) :" أسرار البلاغة"-مكتبة القاهرة-ط.1-بلا تاريخ.

24- الجندي(درويش) :"الرمزية في الأدب العربي" دار النهضة –مصر للطباعة والنشر-الفجالة القاهرة.

25- جودة نصر(عاطف): "الرمز الشعري عند الصوفية"،دار الأندلس –بيروت..1978

26- حامد أبو زيد (ناصر): "إشكالية القراءة وآليات التأويل"-المركز الثقافي العربي-ط2-أيلول.1992.

27- الحاوي(إيليا) :الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي"،دار الثقافة-بيروت(لبنان)-ط1-1980.

28- الحسين(عزيز): " شعراء الطليعة بالمغرب"، منشورات عويدات-بيروت،ط.1-.1987

29- الخال (يوسف): "الحداثة في الشعر" ،دار الطليعة بيروت.ط1-1998.

30- خير بك(كمال) :" حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر" ، دار الشرق-بيروت.ط1-1982.

31- دكروب(محمد): " الأدب الجديد والثورة"- دار الفارابي- بيروت-لبنان، ط.2-.1990

32- راجع(عبد الله):"القصيدة المغربية المعاصرة-بنية الشهادة والاستشهاد"-ج.1- منشورات عيون دار قرطبة.

33- ريكور (بول):" صراع التأويلات- دراسات هيرمينوطيقية"- ترجمة ، د. منذر عياشي، مراجعة د. جورج جينلتي-دار الكتاب الجديدة المتحدة. الطبعة الأولى، .2005

34- ريكور:"من النص إلى الفعل-أبحاث التأويل"، ترجمة محمد برادة—حسان بورقية. الطبعة الأولى-2001- عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية.

35- ريكور: " نظرية التأويل"- ترجمة سعيد الغانمي- المركز الثقافي العربي-ط.2-.2006

36- سيمون عساف(ساسين):" الصورة الشعرية ونماذجها في شعر أبي نواس"-المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

37- شيخ أمين (بكري) :"البلاغة العربية في ثوبها الجديد"- دار العلم للملايين-بيروت-ط.1-.1982

38- ضيف(شوقي) :" البلاغة تطور وتاريخ"-دار المعارف-مصر- ط.2.بلا تاريخ.

39- الطريسي أعراب(أحمد) :الرؤية والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب"-الدار العالمية للطباعة والنشر-بيروت.لبنان.

40- عاطف جوده(نصر) :"الخيال،مفهوماته ووظائفه"-الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،.1984

41- عباس(إحسان):" فن الشعر"-نشر وتوزيع دار الثقافة-بيروت.لبنان.

42- عباس(إحسان) :" اتجاهات الشعر العربي المعاصر"،عالم المعرفة-الكويت.1978.

43- عبد الحميد(شاكر): " الخيال- من الكهف إلى الواقع الافتراضي"- عالم المعرفة-فبراير.2009

44- عزام (محمد):"بنية الشعر الجديد"-مطبعة النجاح الجديدة-دار الرشاد-الدار البيضاء.

45- العزب(يسرى) :"القصيدة الرومانسية في مصر 1932-1952"،دار الهيئة المصرية-ط.1984.1

46- عصفور(جابر) :"الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب"-دار التنوير للطباعة والنشر-بيروت-لبنان-ط2. .1983

47- علي سعير الدليمي(سمير): "الصورة في التشكيل الشعري"-دار الشؤون الثقافية العامة-آفاق عربية - ط .1- 1990 .

48- غنيمي هلال(محمد) :"النقد الأدبي الحديث"-دار النهضة مصر-فجالة.القاهرة.

49- غنيمي هلال(محمد):" الخيال:مفهوماته ووظائفه"- الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1984.

50- القرطاجني(حازم) :"منهاج البلغاء وسراج الأدباء"-تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة-دار

الغرب الإسلامي-بيرو-.1981

51- القط(عبد القادر) :"الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر"-دار النهضة العربية للطباعة والنشر-ط2- |1981م

52- كمال الدين جلال:" الشعر العربي الحديث وروح العصر"- دار العلم للملايين-بيروت-ط-1-1964.

53- كولريدج (صاموييل تيللو) :"سيرة أدبية"-تر-عبد الكريم حسان-دار المعارف-مصر1971.

54- لسان الحق(أحمد): " الحقيقة القلبية الصوفية"- مطبعة النجاح الجديدة-ط1-.1999

55- محمد الزولوي(خالد) :"الصورة الفنية عند النابغة الذبياني"-مكتبة لبنان-الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان.

56- محمد القعود(عبد الرحمن) :"الإبهام في شعر الحداثة-العوامل والمظاهر وآليات التأويل"-سلسلة عالم المعرفة-مطابع السياسة-الكويت-مارس .2002

57- النويهي (محمد) :"قضية الشعر الجديد"مكتبة الخانجي-ط 1 .1971

58- هوسرل(إدموند):" فكرة الفينومينولوجيا"- ترجمة، د. فتحي إنقزو- المنظمة العربية للترجمة-ط-1- بيروت- آب(أغسطس) 2007.

المجلات والملاحق الثقافية

59-" أقلام"، س:3- ع:3-1966.

60- "عالم الفكر-عدد1-م.30-30يوليو/6سبتمبر2001.

61- عالم الفكر،عدد2-م32-أكتوبر-دسمبر.2003

62- فصول،م. 6،ع2(يناير-فبراير-مارس)1986 .

63- فصول،م6،ع4-.1986

64- عالم الفكر،ع1،مجلد30(يوليوز-سبتمبر).2001

65- عالم الفكر،ع2-م32(أكتوبر-دسمبر).2003

66- مجلة " مواقف"، شتاء .1980

67- مجلة الوحدة-السنة الخامسة-ع49-أكتوبر .1988

68- الوحدة،ع83/82-يوليوز/أغسطس.1991

69- جريدة أنوال المغربية- الملحق الثقافي-6 يبراير 1985.

الأعمال الشعرية

70- أبو القاسم الشابي :"الخيال الشعري عند العرب"الأعمال الكاملة،م.س1ع1.

71- جبران خليل جبران :"دمعة وابتسامة"-المجموعة الكاملة-دار الجيل-بيروت،ط1-.1994

72- الخمار الكنوني(محمد):"رماد هسبريس"- دار توبقال للنشر- 6 يبراير1985.

73- المجاطي(أحمد): " الفروسية"- شركة النشر والتوزيع المدارس-ط.2، 2001.

المراجع الاجنبية

74-H.r.Jauss : pour une esthetique de la reception.ed-gallimard.

75- Jean Burgos : Pour une poetique de l imaginair ; ed ; seuil.1982.

76- Gaston Bachelard : L air et les songes ;essai sur l imagination du mouvement librairie gose corti 11reimpression 1987.

77- P. Ricoeur : du texte a l action. Seuil ;1986

78- P. Ricoeur : Temps et recit ; ed.seuil 1983

79- P.Ricoeur : L identite narrative . In Esprir.7-8.1988.

80.M.shanks :Coloridge et son influence sur la conception Beaudelairienne.In roselyne CHENU et Alll :L imigration Creatrice.ed : LA Baconniere.Suisse.1971.

81-Roland Barthes :Plaisir du texte.ed.du Seuil.

فهـــرس المحتويـــات